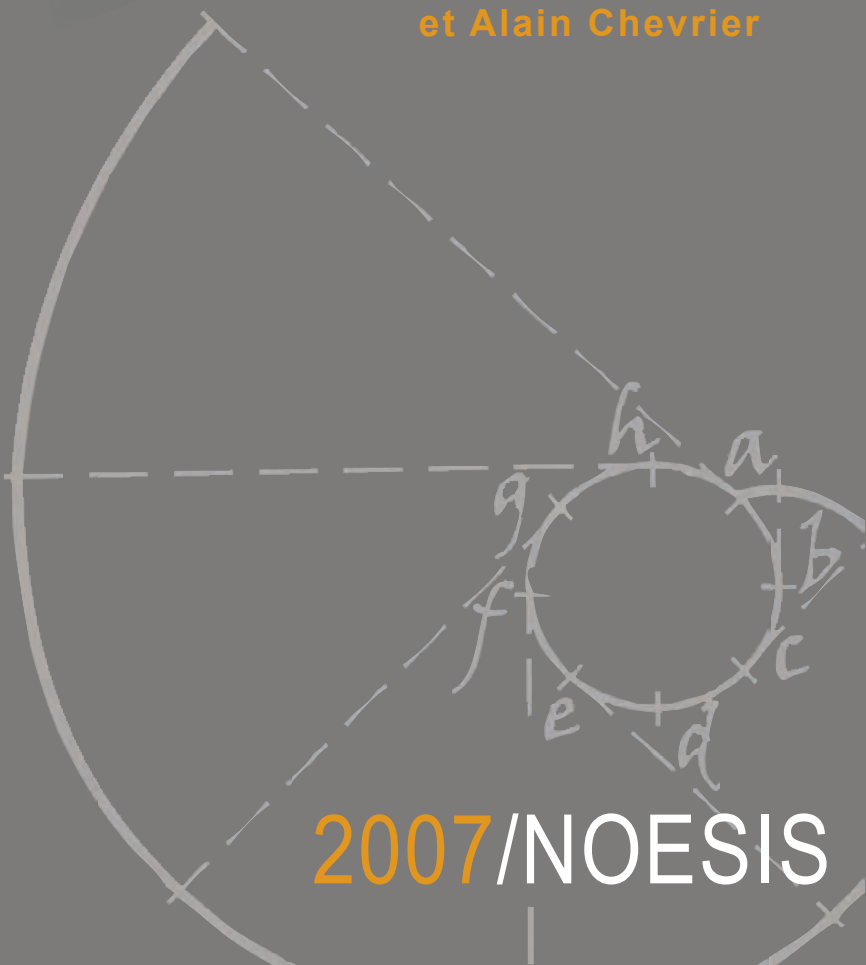
SURRÉALISME ET CONTRAINTES FORMELLES

Sous la direction
d'Henri Béhar
et Alain Chevrier

FORMULES/REVUE DES CRÉATIONS FORMELLES



2007/NOESIS



Actes du Colloque
« SURRÉALISME ET CONTRAINTES FORMELLES »
organisé les 13 et 14 octobre 2006 en Sorbonne
par le Centre de Recherches sur le
Surréalisme (Paris III – CNRS)

Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre (France), et de la Communauté Française de Belgique.

Formules est une publication de l'Association **Reflet de Lettres,** avec la collaboration de la **Fondation Noésis Internationale** et de l'Association **Noésis-France.**

Formules est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des créations formelles. Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine ; toutefois, *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* développent librement une opinion qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règle de ne jamais publier des textes antidémocratiques, ou contraires à la dignité de la personne humaine.

Directeurs : Bernardo Schiavetta et Jan Baetens.
Rédacteur : Alain Chevrier.
Secrétariat de rédaction, maquette : Élisabeth Chamontin.
Comité de lecture : Jany Berretti, Roland Brasseur, Michel Clavel, Astrid Poier-Bernhard, Alain Zalmanski.
Conseillers à la rédaction : Daniel Bilous, Éric Clemens, Didier Coste, Cécile De Bary, Pascal Durand, Jean Lahougue, Guy Lelong, Christelle Reggiani, Mireille Ribière, Stéphane Susana, Michel Voiturier.

Adresse de la rédaction en France : 79, rue Manin, 75019 PARIS.
Adresse de la rédaction en Belgique : Parkstraat 171 - 3000 LEUVEN
Adresse e-mail : revue. formules@wanadoo.fr
Site internet : http://www.formules.net

Les actes du Colloque
« SURRÉALISME ET CONTRAINTES FORMELLES »
sont publiés avec le concours de MÉLUSINE,
Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme.
Centre de Recherche sur le Surréalisme
13 rue de Santeuil, 75231 PARIS CÉDEX 05.

© Collection Formules : Association Noésis-France
© Revue Formules : Association Reflet de Lettres
© Pour les textes : Les auteurs
ISBN : 978-2-35326-000-3
ISSN : 1275-77 13
Dépôt légal en France : mai 2007

Sommaire

Éditorial.....5

Colloque « Surréalisme et Contraintes Formelles »

Introduction
Henri Béhar : Ouverture du colloque.....9
Alain Chevrier : Liminaire.....11

Rhétorique
Gérald Purnelle : Le vers régulier chez les surréalistes, dedans ou dehors ? 15
Caroline Lebrec : Découpage, collage ou « décollage » :
OuLiPo, Surréalisme et Dada.....29
Christophe Reig : Règles des jeux, jeu(*x*) dans les Règles.....43
Anne-Marie Amiot : Raymond Roussel, la contrainte faite homme :
un surréaliste à rebours ?.....57
Gabriel Saad : Usage surréaliste du langage et écriture sous contrainte
chez A. Pieyre de Mandiargues.....73
Frédérique Joseph-Lowery : De la contrainte par corps,
dans l'œuvre écrite de Salvador Dalí.....85
Ioanna Papaspyridou : Récit de rêve.....97
Sophie Lemaître : L'usage de la forme du dictionnaire par les surréalistes.....109
Delphine Lelièvre : Travaux surréalistes à la limite de l'OuLiPo : *La Main à plume* et les manuscrits du *Dictionnaire analytique de la langue française*.....123

Esthétique
Bernard Bosredon : les peintres surréalistes : des titreurs libérés.....133
Vittorio Trionfi : Antonin Artaud : cinéma et critique
du modèle automatique.....145
Bernardo Schiavetta : Sur les procédés de l'Anti-Art.....153
Henri Béhar : Le surréalisme, mauvais genre.....169

Genres
Hans T. Siepe : La contrainte de la récursivité dans la poésie surréaliste.....183
Effie Rentzou : Contrainte et poétique : le proverbe dans le *Manifeste du surréalisme* et *L'Immaculée Conception*.....193
Paolo Scopelliti : M. Jourdain surréaliste ou les contraintes de la prose.....203
Jean-Claude Marceau : Les anagrammes d'Unica Zürn et Hans Bellmer.....213
Willard Bohn : Poésie critique de Benjamin Péret.....225
Alain Chevrier : Les sonnets surréalistes.....235

Hors dossier

Jan Baetens : Hergé, auteur à contraintes ?.....249
Pablo Martin Ruiz : Le dernier conte policier de Borges et ce qu'il y avait dans le labyrinthe.....261

Créations

Hélène Maurel-Indart : Le centon du plagiat où l'on apprend l'histoire véritable, et pitoyable, de l'écriture.....293
Marie Blancard et Marion Sanchez : Traduction des anagrammes d'Unica Zürn réalisées à partir d'un vers d'Henri Michaux.....315
Alain Chevrier : Menus contraints surréalistes.....319
Élisabeth Chamontin : Anagrammes surréalistes.....325
Jacques Perry-Salkow : Pangramme surréaliste.....329
Olivier Deprez : Description du protocole de la performance intitulée « un noir est un noir est un noir ».....331

Éditorial

Nouvelle formule pour *Formules*

En ouvrant par ce numéro la deuxième décennie de *Formules*, nous entendons poursuivre et étendre à de nouveaux domaines esthétiques notre exploration des créations formelles du présent et du passé.

Jusqu'à l'année dernière, nous privilégiions massivement le domaine littéraire, portés par la publication, tant en France qu'à l'étranger, d'un grand nombre de textes contemporains construits — ou plutôt hyper-construits — à partir de « contraintes » préalables, ces « règles textuelles hors normes » selon la définition qui est désormais la nôtre, mais qui reste toujours ouverte à des approfondissements. Ce phénomène, en majorité francophone mais pas exclusivement, a sans doute été déclenché chez les uns ou catalysé chez d'autres par l'existence et la longévité de l'Oulipo, et notamment par le succès de grands écrivains particulièrement emblématiques du groupe. Nous leur avons consacré nombre de pages, voire des numéros entiers, notamment ceux sur Georges Perec et sur Raymond Queneau. Mais l'intérêt de *Formules* a surtout été de montrer que ce type

de composition littéraire fut et demeure une réalité récurrente, constituant un réseau d'influences très fourni et étendu dans le temps et dans l'espace.

Tout au long des dix premiers numéros et d'autres publications annexes, comme notre premier Colloque de Cerisy, nous avons promu à la fois travaux de création et recherche érudite, en conviant à nos manifestations et dans nos pages plus d'une centaine d'auteurs parmi les plus reconnus, sans oublier de nombreux jeunes écrivains et chercheurs.

Chaque année, au cours de notre deuxième décennie, nous nous associerons à divers groupes de recherche pour traiter de sujets spécifiques comme c'est le cas dans ce numéro. Ce mode de fonctionnement systématisera des pratiques qui ont vu le jour à partir de notre numéro 5. Un colloque annuel constituera le noyau autour duquel sera construite chaque nouvelle parution qui comportera comme toujours des créations et des réflexions hors dossier. Nous étudierons autant les domaines artistiques que littéraires, en portant un intérêt particulier à l'esthétique des formes.

DOSSIER

« SURRÉALISME & CONTRAINTES FORMELLES »

Colloque organisé par le Centre de Recherches sur le Surréalisme
(Paris III — CNRS), et la revue *Formules*.

Henri Béhar

Ouverture du Colloque

Mesdames, Messieurs, chers amis,

Il est d'usage dans cette université que les principaux colloques soient inaugurés par le Président de l'Université. C'est virtuellement le cas pour nos travaux, puisque Bernard Bosredon, Président de l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle, fait partie des intervenants. Il parlera demain, pour traiter d'un sujet qu'il connaît parfaitement, non sans vous apporter, auparavant, le salut de l'établissement qu'il dirige. En raison des contraintes afférentes à sa charge, qui ne sont pas seulement formelles, il m'a demandé de le dispenser de la séance inaugurale et l'en excuser auprès de vous aujourd'hui.

En vérité, l'idée de ce colloque nous préoccupe depuis longtemps. C'est à Cerisy, il y a plusieurs années, que Bernardo Schiavetta, qui animait la revue *Formules*, alors chez L'Âge d'Homme, et moi-même, responsable de la revue *Mélusine* chez le même éditeur, avons projeté une livraison commune de nos deux publications. Il a fallu certaine contrainte temporelle pour nous inciter à la réaliser cette année et nous décider à provoquer cette rencontre.

Il m'a toujours paru que le Surréalisme, aussi radical et révolutionnaire qu'on le conçoive, avait dû composer avec certaines contraintes sociales. C'est dans *Nadja*, me semble-t-il, que Breton se justifie par un instinct de conservation qui fait que « mes amis et moi, par exemple, nous nous tenons bien – nous bornant à détourner la tête – sur le passage d'un drapeau ». Mais ce serait là un trop vaste sujet, et pour l'occasion nous avons dû nous limiter aux contraintes formelles. Je ne dis pas « contraintes

textuelles » car les organisateurs ont choisi cette… formulation pour aborder tous les modes d'expression, sans limiter nos propos aux poèmes ni aux textes seuls.

Je dois d'ailleurs avouer que l'abondance des propositions a contraint le Comité scientifique (composé, rappelons-le, d'Alain Chevrier, Bernardo Schiavetta, Emmanuel Rubio et moi-même) à ne retenir que vingt interventions sur la trentaine parvenue. Nous devons déplorer l'absence pour raison de santé d'Anne-Marie Amiot et Effie Rentzou (dont on trouvera heureusement les contributions ci-après). L'une et l'autre espérant vaincre l'obstacle ont reculé jusqu'au dernier moment leur décision, ce qui fait que nous n'avons pu les remplacer.

Il m'est enfin agréable de remercier les institutions et leurs responsables, sans qui ce colloque n'aurait pu se tenir : le Conseil scientifique de l'Université Paris III, son École doctorale de Lettres, l'UMR 7171 « Écritures de la modernité », le CNRS avec le GDR « Recherches surréalistes » et, bien sûr, la revue *Formules*.

Sans plus tarder, je passe la parole à Alain Chevrier qui, en notre nom à tous deux, indiquera les axes retenus pour nos travaux.

L'intervention orale de Jacques Roubaud, « Le vers formaliste des surréalistes », n'a pas fait l'objet d'une transcription (NDLR).

Alain Chevrier

Liminaire

Le sujet de notre colloque pourra paraître conflictuel au premier abord. D'un côté, le surréalisme d'André Breton s'est développé contre toutes les contraintes, à commencer par les contraintes formelles, littéraires. Et de l'autre côté, Raymond Queneau a défendu et illustré ce concept au sortir du surréalisme et *contre* ce mouvement.

La notion de contrainte a été pleinement employée par François Le Lionnais dans le premier manifeste de l'Oulipo en 1962 :

> Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que l'auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau et du sonnet (etc.) Doit-on s'en tenir aux recettes connues et refuser obstinément d'imaginer de nouvelles formules[1] ?

Comme le thème de la contrainte, s'il est de plus en plus d'actualité, est encore confus, je rappellerai dans cette brève introduction qu'il existe deux conceptions de celle-ci, qu'on pourrait appeler la théorie extensive et la théorie restreinte.

[1] Oulipo, *Littérature potentielle*, « Idées / Gallimard », 1973, p.20.

Dans la théorie extensive, qui est la première apparue, la plus immédiate et la plus partagée, et qui est celle de ce mathématicien, toute forme peut être une contrainte. De toute forme qui présente une régularité on peut tirer une règle (descriptive) qui peut à son tour devenir une contrainte (prescriptive).

En poésie, les règles de la versification, et plus particulièrement les formes traditionnelles, appelées « formes fixes » alors qu'elles ne le sont guère, tout comme le vers compté et rimé, ont été considérées par les diverses avant-gardes comme des contraintes qu'il s'agit de desserrer, ou même de jeter par dessus les moulins. Le jeune Desnos parle de « formes-prisons ». De même pour les genres littéraires : Breton condamnera le roman, le théâtre. Seules échapperont à la remise en question du surréalisme les règles linguistiques, notamment de la grammaire et du lexique, ou celle de la rhétorique, en tout cas chez un styliste aussi classique qu'André Breton, — alors que Marinetti, le premier, les avait bousculées, sans parler de la veine fantaisiste infralittéraire, qui resurgit avec dada.

Dans cette perspective extensive, prôner la contrainte, ajouter de la contrainte à la contrainte — par exemple écrire un roman sans la lettre *e* — ne va pas dans le sens de l'histoire, de la libération grandissante de l'esprit : ce peut être considéré comme une aberration masochiste, qui aboutit à la stérilisation de la création. La contrainte est alors vue sous son aspect uniquement restrictif, contraignant.

Le surréalisme avec l'écriture automatique a voulu balayer les contraintes des formes fixes, de la versification, du langage poétique, en desserrant la « censure » sociale, éthique et logique à la faveur d'un état supposé « inspiré », dans la lignée d'une assimilation du génie et de la folie.

Or il l'a fait en introduisant un nouveau faisceau de contraintes. Tout d'abord une contrainte au sens restreint, temporelle : la vitesse d'écriture, dont les auteurs des *Champs magnétiques* ont expérimenté plusieurs gradations, sur un modèle psychopathologique probable, celui l'excitation verbale lors d'un accès de manie. Ils ont eu recours à une autre contrainte au sens restreint : l'intertextualité, où le poète vise un hypotexte, littéraire : certains morceaux de bravoure de Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire, ou psychopathologique : les morceaux choisis d'écrits de malades mentaux chronicisés particulièrement incohérents : schizophrènes, démences vésaniques, voire aphasies de compréhension, comme l'avait bien vu Émile Malespine[2], ainsi que les phrases de demi-sommeil, montées en épingle.

[2] Émile Malespine, *Manomètre*, n°6, août 1924, p. 121-124.

Avec le récit de rêve, le deuxième type de texte surréaliste historiquement, le récit est une succession de scènes mettant à mal la cohérence à l'échelle du texte. Les discours et l'écriture automatique en état de sommeil hypnotique d'un médium privilégié sont venus modifier et enrichir ces recherches.

Les collages de titres de journaux, présents dans le *Manifeste*, comme d'autres jeux surréalistes plus tardifs (cadavre exquis) visent à retrouver cette incohérence. Ils se veulent une libération de la contrainte, par le recours à l'aléatoire : et pourtant c'est encore une contrainte, qui relève du centon et de la combinatoire (elle est d'ailleurs puisée dans les jeux de société).

Devant l'échec de l'écriture automatique, le recours à la simulation des maladies mentales s'est avéré, là encore, une contrainte intertextuelle.

On voit que ceux qui cherchent à se libérer de la contrainte s'en donnent de nouvelles, qui peuvent être explicites, mais aussi implicites et négatives.

Ainsi, du point de vue métrique, écrire en vers libres obéit à la contrainte implicite et négative de ne pas écrire en vers réguliers, de s'interdire le comptage et les rappels sonores (où le jeune néomallarméen André Breton avait été le plus loin possible).

Dans l'autre conception de la contrainte, la théorie restreinte, qui est celle qu'ont exposée les co-directeurs de *Formules*, Jan Baetens et Bernardo Schiavetta, la contrainte désigne un secteur limité[3]. La contrainte se différencie de la règle. Les règles du discours (la rhétorique), et les normes du langage (règles de la grammaire et du lexique, de la prononciation et de l'orthographe) ne sont pas des contraintes, non plus que les règles de la versification (l'alexandrin, le sonnet). Il y a contrainte dès qu'une régle se durcit, se radicalise : par exemple écrire en vers monosyllabiques, composer des sonnets de diverses variétés, ou écrire sans utiliser une lettre, — ou bien lorsqu'un règle se surajoute aux règles normales : l'acrostiche dans un poème, par exemple, qui une contrainte littérale. On entre là dans le courant du maniérisme, voire du ludisme.

Les contraintes sont nées de l'examen des singularités poétiques par Raymond Queneau : les formes dites fixes (pantoum, sextine), mais aussi les amusements philologiques rassemblés par Gabriel Peignot : lipogramme, palindrome et autres jeux de mots et jeux d'esprits, que l'Oulipo a revisité lors de ses premières explorations. La nouvelle contrainte qu'il s'est donnée a été d'inventer de nouvelles contraintes.

[3] Jan Baetens & Bernardo Schiavetta, « Définir la contrainte », *Le goût de la forme en littérature*, « Écritures et lectures à contraintes », Colloque de Cerisy, Noesis, Collection Formules, 2004, p. 344-347.

Je terminerai sur le problème de la liberté et de la contrainte. De Raymond Roussel à l'Oulipo et à ses alentours, le choix de la contrainte est le signe de la liberté du créateur. Ainsi n'est-il pas, écrivait Raymond Queneau, « l'esclave des associations d'idées », et des clichés. Comme le disait Friedrich Engels, — que je cite de mémoire : « la liberté est l'intellection de la nécessité ». Au sein de la contrainte même, sa liberté peut encore s'exercer : il peut choisir entre toutes les possibilités qu'elle lui offre, ce qui « stimule sa racontouse », comme disait Georges Perec. Il peut aussi la contourner par le biais du *clinamen.*

Le lipogramme, contrainte assez molle, interdit certains mots et l'auteur fait un détour pour qu'il en advienne d'autres. À cette occasion peuvent surgir des fantasmes inconscients ou préconscients, comme dans l'écriture automatique : le créateur est spectateur des surprises de son écriture, comme l'ont été les deux auteurs des *Champs magnétiques*.

Enfin, il existe des zones d'interférences entre surréalisme et Oulipo. La poésie antonymique, née avec Isidore Ducasse, ou la méthode S + 7 de Jean Lescure, peuvent donner des textes d'apparence surréaliste. Un faux récit de rêve peut être fabriqué, comme l'a fait Raymond Queneau dans « Des rêves à foison », par un simple collage de phrases décrivant des activités quotidiennes. Et les jeux surréalistes se confondent avec les jeux oulipiens avant de retourner dans la boîte de jeux d'enfant dont ils sont sortis.

Pour conclure, le surréalisme et les contraintes formelles se trouvent à des pôles opposés du champ littéraire, mais il y a des contraintes dans le surréalisme, et il y a du surréalisme dans les contraintes oulipiennes.

Où l'on voit, et c'est le souhait le plus vif des organisateurs, qu'un dialogue peut s'établir entre les spécialistes de l'un et de l'autre pôle, qui ne devra pas ressembler au genre du « dialogue surréaliste », avec ses « réponses à côté », — et encore moins donner matière à scandale — l'époque ne s'y prête plus — mais bien être un vrai dialogue, où la communication est marquée par l'égalité et la réciprocité, afin de déboucher éventuellement sur de nouvelles pistes en théorie et en création littéraire et artistique.

Gérald Purnelle

Le vers régulier chez les surréalistes, dedans ou dehors ?

On considère communément que le surréalisme a rejeté les formes régulières de la poésie traditionnelle[1], et que ce rejet est étroitement lié aux fins ou à la fonction de la poésie[2], ainsi qu'à l'invention de l'automatisme.

Pourtant, on constate que le vers mesuré ou régulier (VR ci-dessous) est à des degrés divers présent dans la pratique d'écriture poétique des surréalistes, avant comme après leur adhésion à Dada ou au surréalisme. Je tente ici de mesurer la place et la fonction du VR dans la pratique d'écriture de chaque poète, et de dégager différents types d'attitudes. Le corpus inclut Breton, Aragon, Éluard, Soupault, Péret ; Desnos, Artaud, Char ; Baron, Leiris, Queneau, Limbour, Vitrac ; en outre j'évoquerai brièvement les Belges Nougé et Goemans.

Approche des attitudes et des parcours personnels

À leurs débuts, avant leur implication dans l'avant-garde, les poètes ont à peu près tous commencé par des poèmes en VR. Jacques Roubaud l'explique :

---

[1] Cf. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, « Points/Essais », 1970, p. 18 : « L'arrangement en poème est banni pour laisser place au texte automatique, à la dictée pure et simple de l'inconscient, au récit de rêve. Nul souci d'art, de beauté. Ce sont là piètres fins, indignes qu'on s'y attache. »

[2] Nadeau, p. 56 : « La conception d'une voix surréaliste […] mène à la négation du talent » ; André Breton, Paul Éluard, *Notes sur la poésie*, 1936 (*La Révolution surréaliste,* 1929) : « La poésie est le contraire de la littérature. »

> Les poètes qui font ce choix [du vers libre] le font après celui du vers traditionnel, après avoir, comme écoliers puis lycéens, été soumis à une intense fréquentation des vers classiques et éventuellement romantiques. […] C'est dire […] à quel point nos maîtres, les surréalistes, ont été décisivement influencés par les modèles que leur fournissait la scolarité : dans le vers, l'alexandrin[3] […].

L'influence est généralement symboliste, mais le vers libre (VL) d'inspiration symboliste est très rare. Plusieurs poètes amorcent leur passage au VL avant d'entrer dans le groupe (Éluard, Breton, plus tard Char). Péret n'a publié que trois poèmes en VR[4], avant de le rejeter définitivement. Les premiers poèmes de Desnos (1915-1916, publiés en revue en 1918) sont sous l'influence de Verlaine ; « Le fard des Argonautes » (1919, publ. 1920) et « L'ode à Coco » sous celle de Rimbaud ; *Prospectus* (poèmes en VR, VL ou vers mêlés), sous celle d'Apollinaire et de Tailhade. La versification des premiers poèmes d'Artaud (1913-1915) est correcte puis (1921-1923) subit une évolution relâchée. En 1919, avant son entrée, Vitrac publie un recueil, *Le Faune noir*, en VR d'inspiration symboliste, voire parnassienne. Les premiers poèmes de Limbour, écrits en 1919-1920, sont en VR rimés. Les poèmes de jeunesse de Queneau repris dans *Les Ziaux* (1943) sont en VR pour les années 1920-1923 et en VL pour 1924-1926 (il rencontre les surréalistes en 1924). Tous les textes publiés pendant sa période surréaliste sont en prose, sauf « Le tour d'ivoire » (VL). Son adhésion au surréalisme coïncide donc avec l'abandon du vers (régulier). En 1928, Char publie son premier recueil : *Les Cloches sur le cœur* (écrit de 1922 à 1926 puis renié), en strophes souvent régulières et de mètres divers, parfois rimés. En 1929, il adhère au surréalisme ; *Arsenal* (paru en 1929, mais en écrit en 1927) est en VL.

La seule exception aux débuts marqués par le VR semble être Soupault, mais on ignore quels furent ses éventuels écrits avant son premier poème publié (« Départ », en 1917, dans *SIC*) ; par la suite, il écrira toujours en VL.

Durant la période Dada, outre Mont-de-piété de Breton, qui est un recueil de poèmes antérieurs, on trouve deux cas contrastés. *Feu de joie* d'Aragon, achevé en 1919 et publié en 1920, présente des formes multiples : du poème en VL jusqu'au poème monométrique, en passant par des vers mêlés manifestement métriques (12s, 6s, 7s et 8s) et des poèmes sur deux mètres. Les deux recueils d'Éluard (*Les Animaux et leurs*

[3] Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Ramsay, 1988 [1978], p. 151.
[4] Dans les *Tablettes littéraires et artistiques*, février-avril 1919 ; cf. Jean-Michel Goutier, *Benjamin Péret*, Parier, Henri Veyrier, 1982, p. 74 – 75.

hommes, les hommes et leurs animaux, 1920, et *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*, 1921) sont tous les deux en VL, ce qui confirme son évolution antérieure à son entrée dans le surréalisme.

Dès l'émergence du surréalisme, le VL, mais aussi la prose, dominent chez les orthodoxes du surréalisme et de l'automatisme. Une question se pose dès lors : qui écrit et publie encore des VR durant les années 20 et 30 ?

On trouve quelques VR dans *Clair de terre* de Breton (1923) : le poème « L'herbage rouge » (début de sonnet en 12s) est régulier, y compris la rime ; « Au regard des divinités » contient quinze 12s sur 30, dont les 8 derniers ; le dernier poème, « À Rrose Sélavy », est un monostiche divisé en deux : « J'ai quitté mes effets, / mes beaux effets de neige ! » Le VR disparaît ensuite.

Chez Aragon, dans *Le Mouvement perpétuel* et *Les Destinées de la poésie* (1926 [1920-1924 et 1925-1926]), on trouve en gros les mêmes formes que dans *Feu de joie* : des VL (les poèmes sont plus nombreux), des vers mêlés (à base de 8s), des VR, souvent courts. Les recueils suivants (*La Grande Gaîté*, 1929 ; *Persécuté persécuteur*, 1931) sont entièrement en VL. Dans *Hourra l'Oural* (1934), parmi des poèmes en VL, on trouve les prémices de l'évolution future dans 9 poèmes en VR (sur 26) et 5 poèmes en VL contenant des sections en VR.

Jean-Charles Gateau a brièvement décrit l'évolution d'Éluard de 1922 à 1926[5] : *Répétitions* (1922), ne contient pas d'isométrie, mais le VR est présent dans des poèmes sur 2 ou 3 mètres ; dans *Mourir de ne pas mourir* (1924), 3 poèmes en 12s et 4 en 8s sont isométriques, et d'autres sont construits sur 2 mètres ; la part inédite de *Capitale de la douleur* (1926) contient 5 poèmes en quatrains de 12s. Par la suite, les poèmes en VR monométriques sont de plus en plus nombreux, surtout dans les années 30, jusqu'à des recueils entiers.

Dans les années 20, Desnos pratique surtout la prose, avec, dans *Nouvelles Hébrides* (1922), des poèmes en VL ou approximatifs et 3 poèmes en VR, et dans *La Liberté ou l'amour* (1927), le long poème liminaire : « Les Veilleurs d'Arthur Rimbaud », en quatrains d'alexandrins, écrit en novembre-décembre 1923. Puis il passe à de nouvelles formes (*Rrose Sélavy*, *L'Aumonyme*). Dans la 2e moitié des années 20, il pratique beaucoup le VL et le verset, dans plusieurs ensembles de poèmes : *C'est les bottes de sept lieues…*, *À la mystérieuse* (1926), *Les Ténèbres* (1927) ; il mêle aussi des sections de VL et de VR, comme dans *The Night of Loveless Nights*, (août 1927, publié en 1930) et *Sirène-anémone* (1929). Il en va

[5] *Capitale de la douleur de Paul Éluard (Essai et dossier)*, Gallimard, « Foliothèque », 1994.

de même dans les années 30, jusqu'à un retour au VR dominant (voire exclusif) juste avant la guerre. Chez Desnos, la forme régulière n'est donc jamais absente que pendant de brèves périodes.

Artaud a appartenu au groupe surréaliste à partir de 1924. Dans les années 1924-1926, on observe les mêmes caractéristiques formelles qu'auparavant : des VR, parfois approximatifs, incomplètement rimés, présentant de nombreuses apocopes et des césures épiques.

Dans les trois recueils de Baron dans les années 20 et 30 (*L'Allure poétique*, 1924 ; *Paroles*, 1929 [1923-1927] ; *Peines perdues*, 1933) on trouve aussi bien des poèmes en VL et en VR, des alexandrins et des octosyllabes imparfaits ou approximatifs (césures épiques, apocopes).

Pratiques collectives et/ou liées à l'automatisme

Cinq textes ou ensembles illustrent un usage particulier de la forme régulière, lié à l'automatisme, souvent en contexte d'écriture collective[6].

a. En avril 1921, Breton, Aragon et Éluard publient chacun un sonnet de 8s dans *La Vie des lettres et des arts*, la revue de Nicolas Beauduin ; Breton : « Titre[7] », un sonnet de 8s, parfait ; Aragon : « La vie privée », sonnet de 8s, parfait, sauf deux vers ne rimant pas à la fin ; Éluard : « Bouchée usée », sonnet de 8s dont deux 7s. Aragon a pu dire plus tard :

> Il y a eu, dans les années 20, à plusieurs reprises, des périodes où Breton, Éluard et moi, nous allions au café écrire des sonnets comme on écrivait des textes surréalistes, c'est-à-dire avec la technique de la rapidité abolissant la conscience[8].

Marguerite Bonnet relève la part de « dérision subtile » qu'il y a dans le choix de la revue où furent publiés ces poèmes[9] ». Mais Éluard a repris son poème en recueil (dans *Mourir de ne pas mourir,* 1924).

b. Le 28 septembre 1922 ont lieu les sommeils hypnotiques de Desnos, qui, sur demande, y produit un poème en 4 quatrains de 12s[10]. Il est notable que, quand, comme le rapporte Breton dans « Entrée des médiums », « on lui ordonne d'écrire un poème », Desnos produise spontanément un poème régulier[11].

---

[6] Il faut y ajouter la tirade de 15 alexandrins parfaits (mètre et rimes) de la deuxième dame quêteuse dans l'acte II de *S'il vous plaît*, la pièce de Breton et Soupault (*Littérature*, n°16, septembre-octobre 1920 ; cf. André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1988, Tome I, p. 120).
[7] Breton, *OC*, I, p. 412.
[8] *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1990 [1968], p. 64 – 65.
[9] Breton, *OC*, I, p. 1406.
[10] Cf. Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 133.
[11] *Ibid*.

c. En juillet 1923, Breton écrit plusieurs poèmes automatiques en VR : « L'Herbage rouge », repris dans *Clair de terre* (cf. *supra*) et 4 poèmes en alexandrins, intitulés « Pour Denise [Levy][12] ». Ils sont tous corrects (sauf un décasyllabe), y compris les rimes, classiques quant au respect des contraintes graphiques et de l'alternance en genre. Les diérèses sont respectées, il en est même de forcées : *cavalier*, *milieu*. La combinaison de l'écriture automatique et de la forme régulière est-elle possible quand les règles sont à ce point respectées ? Michel Murat juge que l'écriture surréaliste était un « continuum instable et vibrant, entre les pôles du sommeil et de l'éveil[13] ». En l'occurrence, soit l'automatisme n'est que partiel, soit la pratique du VR est à ce point familière à Breton qu'il peut improviser automatiquement en respectant toutes les contraintes traditionnelles[14].

d. À une date inconnue, sans doute antérieure à 1927, Desnos, Breton et Aragon ont écrit un poème automatique à six mains, fondé sur les jeux verbaux : « Le chapelet des aiguilles[15] ». Marguerite Bonnet le décrit comme une « tentative de poème collectif à dominante humoristique » :

> Il s'agit de pervertir le poème — ou de le subvertir — en déréglant systématiquement ses formes grâce aux diverses ressources de la langue […]. On y retrouve toutes les caractéristiques de la parole automatique qui s'est ici donné les barrières *a priori* d'une versification d'ailleurs fort libre et d'un titre initial. Mais on aurait tort d'oublier, au seul profit de la pratique d'une expérience théorisée, la fonction très largement ludique d'un tel exercice[16].

L'examen de la contribution de chacun montre que le modèle de l'alexandrin est plus automatique (plus spontané) chez Desnos (aucun VL, 7 alexandrins sur 10 vers), ce qui est à rapprocher du poème automatique (hypnotique) de 1922 ; à l'inverse, Breton paraît moins à l'aise avec le 12s en improvisation automatique (2 vers sur 10), ce qui est en contradiction avec le point *a* ci-dessus.

e. En 1928, Breton et Aragon ont écrit la pièce « Le Trésor des jésuites » (publ. dans *Variétés, Le surréalisme en 1929*), où figure un discours en 40 alexandrins (dans Breton, *OC*, I, p. 1010-1011), dont Aragon a revendiqué la paternité. La qualité des vers de cette parodie réussie est irréprochable : il n'y a aucune entorse à la versification classique, pas d'hiatus ; les rimes sont toutes graphiques (sauf *divin* :: *advint*) ; l'alternance en genre est respectée.

[12] Breton, *OC*, I, p. 449.
[13] Dans *Robert Desnos, Les Cahiers de l'Herne*, dir. M.-Cl. Dumas, 1987, p. 40.
[14] S'ajoute à ces cas un quatrain d'alexandrins rimés dans les inédits de *Poisson soluble* (1924) : Breton, *OC*, I, p. 530.
[15] Dans Breton, *OC*, I, p. 1033 – 1035.
[16] Dans Breton, *OC*, I, p. 1769 – 1770.

En résumé de ces quelques cas, on voit que des poètes de tendances différentes (hostiles au VR ou le pratiquant), aux époques où ils sont liés par la même adhésion aux principes de la poésie surréaliste, peuvent recourir à la forme classique comme moyen d'expression, dans deux usages opposés : soit pour exercer l'écriture automatique, soit par dérision, ironie, parodie.

L'alexandrin dans le vers libre

Une autre question est de savoir si ceux qui bannissent le VR excluent non seulement les poèmes réguliers, mais aussi l'apparition d'alexandrins en contexte de vers libre ou de prose. Et de fait, Aragon a révélé que :

> Il y avait aussi, sur le plan du poème, d'autres divergences entre nous [Breton et les surréalistes plus jeunes], qui portaient sur des questions très simples, comme celle du vers régulier, celle de la rime, etc. On reprochait, par exemple, à Éluard, dans un livre comme *Répétitions*, la réapparition de l'alexandrin. Il disait pour se défendre : vous le permettez bien à Aragon, quand c'est dans la prose. Et c'était très vrai, *Le Paysan de Paris* est plein d'alexandrins[17].

J'ai montré sur un exemple non surréaliste[18] que le 12s césuré 6-6 est inévitable en prose, à moins d'une attention particulière, et que sa fréquence est fonction de la longueur de la phrase (un style privilégiant les phrases relativement courtes, de 10 à 14 syllabes, produit des 12s traditionnels).

Je n'ai pas systématiquement examiné la prose des surréalistes : trouver un poète dont la prose l'évite de façon significative serait très long… J'en ai toutefois observé, de façon aléatoire et non exhaustive, dans *Le Traité du style* d'Aragon (1928) ; deux exemples : « On pourrait de leur part croire à de la hauteur » ; « Tout leur est pittoresque, y compris l'agonie[19]».

Mais autre chose est l'éventuelle présence de 12s dans le VL : s'agit-il d'une survivance, d'un souvenir ? est-ce conscient, ou inconscient ? Jacques Roubaud, dans *La Vieillesse d'Alexandre*, écrit :

> Si le vers libre commun avait été libre, […] il est clair qu'il aurait pu se trouver dans les vers composés selon ce modèle des suites de douze syllabes éventuellement pouvant être comptées et disposées comme des

[17] *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1990 [1968], p. 64.
[18] Gérald Purnelle, « "Excusez-moi, monsieur" : les alexandrins dans *La Nausée* de Sartre », *Poétique*, nº 144, novembre 2005, p. 457 – 479.
[19] Aragon, *Traité du style*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1980, p. 45 et 71.

> alexandrins. Ce n'est pas le cas. L'alexandrin est soumis à un interdit (dont témoigneront, par exemple, les Notes sur la poésie d'Éluard et Breton[20]).

Mais plus loin, J. Roubaud parle d'une « subsistance ou réapparition sans cesse renforcée des vieux mètres sous forme de "segments libres" : tout autour des vers libres, puis dans le vers libre, les vers anciens rôdent[21] […]. »

Sans étudier tous les poètes (p. ex. je n'ai pas touché à Éluard), j'ai observé le phénomène, non systématiquement, chez quatre poètes différents : Aragon (qui pratique le VR, puis le rejette avant de le réadopter), Breton (qui l'a pratiqué puis exclu) ; Péret (qui ne le pratiqua plus jamais après sa jeunesse) ; et Soupault (qui ne le pratiqua jamais).

Volontaires ou inconscients, les alexandrins paraissent assez nombreux parmi les VL de *Clair de terre* (1923 ; exemple : « Dénombre ces buissons d'après le vers luisant »), tout comme dans les recueils suivants, pour autant que les longueurs attestées s'y prêtent (il y a en effet de nombreux poèmes en vers longs) ; un autre exemple (*Violette Nozières*, 1933) : « On glisse où s'est posé ton haut talon de sucre ».

Chez Aragon, les 6-6 sont assez abondants dans les recueils de la fin des années 20 et des années 30 ; exemples dans *La Grande Gaîté*, (1929) : « Certains noms sont chargés d'un tonnerre lointain » ; « Veux-tu crachons tous deux sur ces pays immenses ». Dans *Persécuté persécuteur* (1931), il y a quelques 12s disséminés, et quelques 8s, parfois groupés, mais apparemment fortuits, ou statistiquement naturels ; exemple : « Je vis depuis longtemps ma dernière minute ». On trouve un nombre tout aussi grand de 13s ou 11s. Toutefois, deux faits peuvent indiquer une intention : on trouve des 6-6 syntaxiquement incomplets[22] : « Pareil à un Rothschild le soleil qui s'emmerde », « Se gratte longuement la fesse millionnaire », y compris avec des enjambements forts, allant jusqu'à couper un mot en deux (par un jeu de mot) : « Le soleil semblable à un rot / *hschild s'assied pesamment sur la terre et à quoi* / est-elle semblable la terre / ronde comme une boule à ce qu'il paraît » ; en outre, à deux reprises, des notations métadiscursives font allusion à la forme du poème et à la présence d'alexandrins parmi les VL : dans « Fragment d'un poème oublié dans un taxi » : « *Croa croa croa l'honneur qui m'est échu* / *Croa croa croa Croa croa croa* / Croa croa Pardonnez-moi cet enjambement romantique / Ô mon dieu » ; dans « Un jour sans pain » : « *À cet instant précis le Sultan du Maroc* / tiens un vers / dans la grande salle d'honneur du

[20] Roubaud, pp. 125-126.
[21] Roubaud, pp. 154-155.
[22] Je souligne les 12s.

Palais de la Bourse / à Marseille / […] ». Dans *Hourra l'Oural* (1934), on trouve de même des enjambements forts : « *Ce sont des chants bachkirs ou peut-être avons nous* / mal écouté Le vent / tourbillonnait Le ciel / est plein de parasites Ce sont / les illusions des nuits d'Oural » ; un exemple métatextuel : « Le sous-secrétaire ulcéré se récria Je suppose / *que vous savez pourtant que j'aime Albert Samain* / V*erlaine et Valéry Je déteste la prose* / *et je faisais des vers lorsque j'étais gamin*. »

Ambiguïté d'Aragon, donc, qui réintroduit le VR, d'abord parmi les VL, puis plus franchement, tout en s'en distanciant sur le mode ironique.

En revanche, il semble (en l'absence de relevés systématiques et chiffrés) que les 6-6 en VL soient beaucoup plus rares chez les poètes qui rejettent les poèmes en VR (Péret et Soupault) que chez les autres (qui l'ont pratiqué ou vont y revenir, Breton et Aragon).

Synthèse des parcours

Les points précédents permettent d'identifier chez les surréalistes cinq attitudes différentes à l'égard du VR :

1. L'abandon précoce et définitif du VR, et la pratique exclusive du VL : Péret ; cf. Soupault ;
2. Variante du premier, la pratique dominante du VL (ou de la prose), avec quelques fois des poèmes en VR : Breton, dans des conditions bien précises ;
3. L'abandon orthodoxe du VR d'abord largement pratiqué, l'usage exclusif du VL, puis le retour progressif et dominant au VR (Éluard), après la rupture d'avec le surréalisme : Aragon, Queneau ;
4. La pratique alternée des deux formes, sans abandon net, et même avec une certaine dominance du VR : il s'agit de la seconde génération : Desnos, Vitrac, Artaud, Baron ;
5. Une pratique minoritaire, comme moyen d'expression sans attitude critique ; c'est le cas de certains surréalistes belges.

Comme le note Fauchereau :

> Libres des interdits prosodiques qui règnent au sein du surréalisme français, Nougé et Goemans expérimentent volontiers à partir de la prosodie traditionnelle car tout en elle, et la rime en particulier, écrit Goemans, est « ce qui déroute le sens, ce qui le met en défaut[23] » ».

[23] Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Denoël, 2001 [1976], p. 497.

De fait, Nougé écrit de petits quatrains influencés par Toulet[24], et Goemans travaille pendant plusieurs années (de 1929 à 1945) à 25 poèmes en VR rimés (surtout des 12s), dont les plus achevés sont redisposés en prose (*Le Sens propre*). Dans son projet de préface, il précise que « […] ces mètres, ces rimes, ne sont point là pour conférer une valeur poétique aux textes, ou une beauté intrinsèque[25]. »

On peut comparer notre classification à celle qu'opère Serge Fauchereau et qu'il fonde sur les influences subies par chaque surréaliste dans sa jeunesse[26]. Il distingue 4 groupes :

1. « Éluard, seul peut-être à avoir commencé par le style traditionnel dans ses premières plaquettes » (influences multiples) ;
2. Ceux, assez rares, qui ont débuté comme symbolistes ou plutôt comme mallarmistes : Breton, Péret et Vitrac ;
3. Ceux qui ont imité Toulet et les fantaisistes : Aragon, Artaud, Nougé, Crevel ;
4. Quelques-uns qui n'ont été touchés par le fantaisisme qu'à travers Max Jacob : la seconde génération surréaliste : Desnos, Limbour, Leiris, Baron.

Fauchereau ajoute, à propos de Vitrac :

> Comme pour faire accepter la régularité de ses quatrains, l'auteur a disloqué le sens comme peu avant l'avaient fait Max Jacob et Jean Cocteau. Ne dirait-on pas un marivaudage surréaliste ? Vitrac fait figure de fantaisiste parmi les surréalistes[27].

Quelle que soit la validité de celle-ci, on voit que les deux classifications convergent surtout en ce qui concerne la seconde génération : si l'on suit Fauchereau, c'est l'influence de Max Jacob et du fantaisisme qui serait à l'origine du goût pour le VR chez plusieurs.

Quoi qu'il en soit, on voit que la forme régulière n'est pas rejetée en soi par tous, ni par tous de la même manière. Elle l'est d'abord parce qu'est rejetée la poésie traditionnelle, supposant le travail et la correction du texte, le talent, la poésie comme moyen d'expression, au profit de l'automatisme, l'absence de contrôle de la conscience, le rejet de l'art, la poésie comme activité de l'esprit.

D'où deux attitudes possibles chez les plus orthodoxes : le rejet du VR en soi, en tant que marque non équivoque de cette poésie du passé ; ou son maintien, comme instrument possible, pour autant que soi pratiquée une

[24] Fauchereau, p. 506.
[25] Camille Goemans, *Œuvre 1922-1957*, Bruxelles, De Rache, 1970, p. 246.
[26] Fauchereau, p. 367 sq.
[27] Fauchereau, p. 372.

poésie suffisamment réactive à la poésie traditionnelle, dans des circonstances et à des fins bien précises : l'automatisme, le ludisme, la parodie, la charge.

La « qualité » du vers

Pour parvenir à une conclusion, je prendrai le détour d'une dernière observation de la pratique des poètes concernés.

On peut s'interroger sur la « qualité » technique des vers réguliers produits par les surréalistes, c'est-à-dire sur le degré auquel ils respectent la « règle » (la contrainte), selon des critères pertinents.

Il est peu utile d'examiner la présence de la rime chez ces poètes, car, à l'exception notoire d'Éluard, tous la pratiquent, fût-ce imparfaitement, et même en contexte d'écriture automatique.

La complétude des rimes (les rimes sont-elles des segments phonétiques complets ?) est plus utile : Aragon ou Breton ne sont pas Artaud ou Baron ; on trouve chez certains des rimes incorrectes (assonances) ou incomplètes (des vers sans rimes).

Le critère graphique des rimes n'est pas pertinent : la plupart du temps, les poètes pratiquent un vers moderne et ne respectent pas cet aspect de la rime classique.

L'alternance en genre est un critère plus intéressant : le respecter, c'est clairement s'inscrire dans un traditionalisme ou un classicisme, en acceptant un aspect assez rigide de la contrainte.

Quant à la métrique proprement dite,

– la présence ou l'absence de mots en Ve final (voyelle + *e* post-tonique) devant consonnes n'est pas un critère utile : tout le monde le fait, en raison d'un assouplissement général de la versification ;

– de même pour le respect des diérèses ou la pratique des synérèses ; mais on observe quelques phénomènes particuliers : la présence de diérèses classiques, voire une hypercorrection (cf. Breton en écriture automatique), la synérèse systématique et moderne (Desnos) ;

– les meilleurs indices sont : la présence d'*e* post-toniques devant consonne à la césure (césure épique) ; d'*e* post-toniques non numéraires ailleurs qu'à la césure (dans le vers ou les hémistiches).

Je me fonderai donc essentiellement sur la complétude des rimes, l'alternance en genre, la césure épique, les apocopes internes.

Que ce soit dans *Mont-de-piété* ou dans les quelques poèmes réguliers ultérieurs, il n'y a quasiment aucune entorse aux règles les plus strictes chez Breton.

Dans les premiers recueils d'Aragon, on observe un grande correction des vers. Parfois un vers est plus long ou plus court, mais cela fait partie de l'esthétique des poèmes. Il n'y a quasiment pas de césures épiques ; une diérèse forcée dans « La naissance du printemps » (*Les Destinées de la poésie*) : *pâtissier* ; par ironie ? L'alternance est respectée en gros, quand la régularité des rimes s'y prête. Dans *Hourrah l'Oural* (1934), les vers réguliers sont corrects, l'alternance respectée. Après cela, on connaît son vers fortement classique et son système renouvelé de rimes.

Dans ses trois recueils de 1924 à 1933, Baron ne rime qu'imparfaitement et incomplètement, il ne respecte donc pas l'alternance en genre.

Chez Leiris, les quelques 12s en séquences dans la 1re section de *Haut-mal*, « Failles » (1924-1934) présentent des apocopes et des césures épiques ; l'alternance en genre est respectée. Dans son long poème en VL et en séquences de VR « La Néréide de la mer rouge » (1934-1935), les quatrains de 12s (et 14s) sont rimés, tous corrects (4 césures enjambées), l'alternance y est dominante, mais pas complète. Leiris passe donc d'un VR relâché à un retour à un VR plus régulier, conforme au modèle.

Le recueil de jeunesse de Vitrac est correct, sauf l'alternance en genre et quelques vers faux. À partir de 1921, l'alternance est assez nettement respectée ; la métrique et les rimes sont correctes (mais il y a des assonances).

À ses débuts, la versification d'Artaud est correcte, comme ses rimes ; l'alternance est partielle, puis nulle. Après (1920-1926), il y a des césures épiques, des rimes incomplètes, et des vers faux (*Trictrac du ciel*), une tendance à l'alternance puis un abandon des rimes.

Tout au long de son parcours, des premiers grands poèmes aux sonnets de la guerre, Desnos pratique une versification *grosso modo* correcte. Seuls traits notables : le recueil *Prospectus* de 1919 présente pas mal de vers faux ou approximatifs ; il n'y a d'apocope que dans le poème « Paquebots paquebots » des *Nouvelles Hébrides* (et l'alternance n'est pas respectée) ; Desnos pratique abondamment la synérèse généralisée, conforme à une prononciation moderne.

Synthèse et conclusion

Pour synthétiser cette question, faisons l'hypothèse de deux types de vers, l'un « correct » et l'autre « relâché ».

Ceux qui rejettent le VR à une certaine époque (Breton, Aragon), sont aussi ceux qui ont fait, font ou feront les 12s (ou autres) les plus corrects, sans transgressions ni assouplissements.

Ce sont eux aussi qui ont critiqué la mauvaise qualité des vers de Desnos, à un moment de radicalisation et de grande tension, qui conduira aux excommunications. En décembre 1929, Breton condamne Desnos :

> Il importe, en effet, non seulement d'accorder aux spécialistes que ces vers sont mauvais (faux, chevillés et *creux*), mais encore de déclarer que, du point de vue surréaliste, ils témoignent d'une ambition ridicule et d'une incompréhension inexcusable des fins poétiques actuelles[28].

Desnos réagit dans le prière d'insérer de *Corps et biens* en 1930 :

> Car n'est-ce point une preuve de liberté, en 1930, que de pouvoir quand cela lui chante, écrire en alexandrins ?… Étant entendu que l'alexandrin gagne à être malmené et que, le vers étant libre, l'alexandrin n'est plus qu'un des cas particuliers du vers libre. L'art poétique de Robert Desnos qui se manifeste sous tous les aspects (de la prose à l'alexandrin faux, chevillé et creux) tient en deux mots : Toutes licences. Et cela ne sera sans doute pas pour plaire à ceux qui, prisonniers d'une liberté de pacotille, préconisent dans la vie un jésuitisme dissimulé tendant à maquiller la casuistique en dialectique[29].

Notons en passant que Desnos revendique l'imperfection de ses vers dans les termes mêmes de Breton.

Aragon, dans son compte rendu de *Corps et biens*, écrit que « la grande audace desnosseuse serait d'écrire en 1930 des vers alexandrins[30] ». Il attaque la « complaisance verbale, l'absurde délectation qui s'étale aux quinquets de l'alexandrin » ; « dernière maladresse […] montrer que […] la vieille niaiserie poétique n'avait pas un instant perdu ses droits ».

Les vers de Desnos, on l'a vu, ne sont pourtant pas si mauvais, et moins chevillés que Breton le dit. L'accusation porte davantage sur l'usage poétique qui est fait du VR, et cette critique relève plus du purisme poétique (surréaliste) que formel. On reproche à Desnos d'user de l'instrument sans surréalisme (en reprenant les poèmes de 1919, *Le Fard des Argonautes* et *L'Ode à Coco*) et sans ironie (pour les poèmes datés de 1929). À cet égard, le mot le plus important de la critique de Breton est « creux », davantage que « faux » et « chevillés », qui paraissent défendre la pureté formelle du VR quand on le pratique. Mais n'y a-t-il pas néanmoins du

[28] Dans le *Second Manifeste du surréalisme* (*La Révolution surréaliste,* décembre 1929, publ. 1930) ; cf. *OC*, I, p. 813.
[29] Desnos, p. 589.
[30] Cf. Desnos, p. 590.

purisme formel chez Breton et Aragon, même si, à ce moment, ils ont totalement rejeté le VR ? Celui-ci garde un prestige pour eux ; il est perçu comme une contrainte qu'on respecte quand on l'accepte.

Pour les autres, moins corrects, moins puristes (y compris Desnos), le VR est un instrument : d'automatisme, d'écriture plus consciente, ou de liberté, pour reprendre le terme de Desnos. Pour certains (Artaud, Baron, voire Desnos), le vers régulier est une matrice rythmique plutôt qu'une technique codifiée que l'on doit respecter scrupuleusement.

La question de la liberté, évoquée par Desnos, est capitale : en 1942, alors que Desnos écrit dans une note sur le recueil *État de veille* : « En définitive, ce n'est pas la poésie qui doit être libre, c'est le poète[31] », Breton rappelle sa position quant aux formes classiques dans « Situation du surréalisme entre les deux guerres[32] » :

> La liberté étant, dans le surréalisme, révérée à l'état pur, c'est-à-dire prônée sous toutes ses formes, il y avait, bien entendu, maintes manières d'en démériter. Selon moi, c'est par exemple en avoir démérité que d'être revenu, comme certains anciens surréalistes, aux formes fixes en poésie […].

Pour les puristes du surréalisme, la pratique ou l'exclusion du VR est une contrainte subordonnée à la liberté, entendue comme exercice de l'écriture automatique et comme rejet de la poésie du passé — contrainte parce que, pour s'autoriser le VR, il faut des conditions précises : l'automatisme, la parodie, l'ironie, le second degré, le ludisme, ou la poésie de circonstance (les poèmes à Denise).

Ironie et circonstance peuvent s'opposer. Quand Aragon publie dans *Les Destinées de la poésie* (en pleine période surréaliste) le quatrain « Où les sommets s'élèvent au dessus du sommeil[33] », ne lit-on pas une parodie du ton Musset ?

Mais quand la poésie de la résistance amène Aragon à pratiquer à nouveau, de façon militante, la métrique régulière, il est évidemment conspué par Péret, mais aussi critiqué par Nougé, qui pourtant n'était pas un intégriste du rejet[34]. C'est évidemment qu'il est davantage question des fins de la poésie que de ses formes.

---

[31] Desnos, p. 999.

[32] Conférence faite à Yale et reprise dans *La Clé des champs,* 1953 (André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1992, Tome II, p. 719).

[33] « Les grands rochers m'ont dit Mais tu viens parmi nous / N'as-tu pas sur la terre un cœur qui te conforte / J'ai secoué la tête et j'ai répondu Morte / Les grands rochers muets se sont mis à genoux. »

[34] Fauchereau, p. 491 : « Nougé dénonce ceux qui dans *L'Honneur des poètes* sont revenus à la prosodie traditionnelle et aux bons sentiments démagogiques. »

À l'inverse, pour les éclectiques, pratiquants du VR, son usage est un droit de la liberté du poète, droit qui n'est pas incompatible avec l'inspiration surréaliste, et peut évidemment lui survivre. C'est le cas Desnos.

L'enjeu de la question du vers régulier dans le surréalisme touche donc à celle de la définition de la poésie, mais aussi de la liberté.

Université de Liège, Belgique

Caroline Lebrec

Contraintes formelles et jeux d'écriture : le « cadavre exquis » surréaliste et la « n-ine » oulipienne

Dans sa *Poétique des groupes littéraires : Avant-gardes 1920-1970* (1997), Vincent Kaufmann voit dans « la contestation des pratiques individuelles de l'art[1] », une des caractéristiques de l'aspect expérimental de la poétique des avant-gardes. Pour les surréalistes, cette contestation a pris forme dans la technique du collage, une « pratique sémiotique qui subvertit l'essentiel de la littérature en touchant à l'ensemble de ses codes[2] », mais également dans certaines pratiques ludiques qui ont permis de réaliser un texte à plusieurs, en suivant une règle du jeu, comme c'est le cas du « cadavre exquis ». En regard des avant-gardes, l'approche oulipienne de la littérature permet d'envisager l'écriture moins comme un prétexte à une idéologie collective que comme une « capacité de création par l'intervention d'une perturbation[3] ». Cette perturbation est généralement appelée contrainte (ici celle de la « n-ine ») et elle rejoint l'idée de l'écriture qui joue à suivre une règle du jeu, comme celle du « cadavre exquis ». Pourtant le geste ludique surréaliste n'est pas le même que le geste ludique oulipien et nous ne partageons pas le point de vue de certains critiques qui font des écritures réglées ou sous contraintes des variantes

[1] Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes, 1920-1970),* Paris, PUF, coll. « Écritures », 1997, p. 5.
[2] Henri Béhar, *Littéruptures*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1988, p. 187.
[3] Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 24.

les unes des autres. Pour cette étude, nous regardons les caractéristiques propres à chacun de ses gestes, selon la combinatoire qui se met en place entre une (ou plusieurs) contraintes formelles et une règle du jeu, dans le cas où le jeu aboutit à la réalisation d'un texte. Pour cela, nous étudions une forme d'écriture automatique réglée, le jeu du « cadavre exquis » surréaliste, en regard d'une contrainte formelle oulipienne, la « n-ine ».

États de la question

Le rapprochement des gestes d'écriture ludique surréaliste et oulipien a eu plusieurs échos dans la critique, et celui de Gérard Genette a sans doute fait le plus de bruit. À la différence de Genette qui voit dans l'utilisation de certaines contraintes oulipiennes un « caractère purement machinal[4] », ce qui ferait de « l'oulipisme une variante du cadavre exquis[5] », nous proposons d'effectuer une approche formelle des règles du jeu du « cadavre exquis » et de la « n-ine », afin de montrer que si le « cadavre exquis » a des variantes, elles sont plus à chercher dans les différentes formes de « cadavre exquis » (écrite, dessinée et dialoguée), que dans un éventuel rapprochement avec les contraintes oulipiennes. De même que la « n-ine » se présente par définition sous différentes formes de n (la « sextine » dans le cas où n=6, la « terine » dans le cas où n=3, etc.), il ne viendrait pas à l'idée des oulipiens de désigner le « cadavre exquis » comme un de leurs « plagiats par anticipation[6] ». Envisagé selon une perspective formaliste, notre propos est de montrer que dans le cadre d'une pratique d'écriture ludique, l'aspect « machinal » du geste effectué par le joueur permet, selon Michael Riffaterre, de « déceler autre chose sémantiquement que la gratuité des associations thématiques[7] ». En effet, selon A. J. Greimas, le jeu correspond avant tout à l'action du joueur qui manipule « des unités ludiques qui ne sont plus des actes de jeu particuliers, mais des actions discursives programmées[8] ». Ainsi, nous proposons d'envisager, à la suite de l'oulipien Jacques Roubaud, qu'« il existe évidemment une relation complexe entre les exigences de la règle extérieurement imposée et la liberté intérieure de l'artiste[9] ». La particularité du texte contraint au sein des études formelles est son « langage bi-

[4] Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 56.
[5] *Ibid.*, p. 56.
[6] François Le Lionnais, « Le second manifeste », Oulipo, *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2003 [1973], p. 23.
[7] Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 219.
[8] A. J. Greimas, « À propos du jeu », *Actes sémiotiques – Documents*, « Description et narrativité suivi de À propos du jeu », II, 13, Besançon, Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques E.H.E.S.S. – C.N.R.S., Institut National de langue française, 1980, p. 30.
[9] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1995, p. 210.

phasique ». Celui-ci consiste, selon Christelle Reggiani, à formuler dans un premier temps la règle d'écriture (ou formule ou structure), et dans un second temps à l'actualiser au sein d'une forme textuelle. Ce langage est généralement désigné comme une « nouvelle rhétorique[10] » ou une une forme d'« anti-rhétorique[11] ». Si la présence du sujet dans un texte nous semble évidente en terme de geste d'écriture (réglé, contraint ou illusoirement libre), contrairement à l'analyse de Kaufmann[12], nous choisissons pour cette étude de mettre en perspective la présence du sujet dans le jeu au sein de la configuration ludique.

De quel jeu parlons-nous ? Selon Jacques Henriot, dans *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, le jeu s'envisage en fonction de ses trois composantes : il est un « matériel[13] » et une « structure[14] » mais aussi (et peut-être surtout) une « pratique[15] ». Le « matériel » permet au joueur de connaître les accessoires avec lesquels il va jouer (ici feuille et stylo pour le « cadavre exquis »; mots-clés pour la « n-ine »). La « structure » permet au joueur de savoir comment il doit manipuler le « matériel » ludique (la règle syntaxique et le jeu de « papier plié » pour le « cadavre exquis »; la règle lexicale et la forme fixe de la « sextine » pour la « n-ine »). Il reste au joueur à savoir comment il va jouer le jeu auquel il a choisi de prendre part, autrement dit quelles stratégies va-t-il déployer pour jouer, selon qu'il choisisse d'actualiser machinalement la règle du jeu ou selon qu'il choisisse de plus ou moins s'en détacher. Cette dernière catégorie est celle de la « pratique » ludique, qui correspond, selon Greimas, à « un face-à-face de deux sujets cognitifs dotés de la connaissance implicite des règles qu'ils exploitent pour élaborer, sous forme de programmes virtuels complexes, des stratégies devant les mener à la victoire[16] ». En ce qui concerne les jeux étudiés, l'enjeu ludique serait moins dans la victoire d'un joueur sur un autre ou sur lui-même, que dans sa potentialité (cognitive) à actualiser une règle en texte, sorte de victoire si l'on veut, sur soi-même ou avec un groupe. Ainsi, selon Henriot, le jeu se définit comme un « espace mesuré[17] » (par le matériel et la structure généralement contenus dans la règle du jeu) au sein duquel se déploie un « mouvement[18] » (l'intervention

[10] Jean-Yves Tadié, *Le roman au XXe siècle*, Paris, P. Belfond, 1990, p. 116.
[11] Michel Beaujour, « La poétique de l'automatisme chez André Breton », *Poétique*, n°25, 1976, p. 122.
[12] Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes, 1920-1970),* Paris, 1997, *op. cit.* p. 48.
[13] Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer : La métaphore ludique*, 1989, *op. cit.*, p. 97.
[14] *Ibid.*, p. 98.
[15] *Ibid.*, p. 99.
[16] A.J. Greimas, « À propos du jeu », 1980, *op. cit.*, p. 30.
[17] *Ibid.*, p. 91.
[18] *Ibid.*, p. 91.

de celui qui joue avec la structure). Le corpus ludique que nous allons étudier créant du texte (une phrase pour le jeu du « cadavre exquis »; un poème pour une forme de n actualisant la « n-ine »), le geste ludique sur lequel porte notre étude est le geste d'écriture du sujet qui joue à écrire selon certaines règles.

La combinatoire circulaire du jeu du « "cadavre exquis" écrit »

Le jeu du « cadavre exquis » est un exercice d'écriture qui a permis au groupe surréaliste d'expérimenter avec intensité une technique de création à plusieurs, offrant au groupe des moments de « cristallisation[19] », comme en témoigne Paul Éluard :

> Nous nous sommes souvent et volontiers mis à plusieurs pour assembler des mots ou pour dessiner par fragments un personnage. Que de soirs passés à créer avec amour tout un peuple de *cadavre exquis*. C'était à qui trouverait plus de charme, plus d'unité, plus d'audace à cette poésie déterminée collectivement. Plus aucun souci, plus aucun souvenir de la misère, de l'ennui, de l'habitude. Nous jouions avec les images et il n'y avait pas de perdants. Chacun voulait que son voisin gagnât et toujours davantage pour tout donner à son voisin. La merveille n'avait plus faim. Son visage défiguré par la passion nous paraissait infiniment plus beau que tout ce qu'elle peut nous dire quand nous sommes seuls — car alors nous ne savons pas y répondre[20].

Comme la plupart des jeux de société, la possibilité que chacun a de jouer ensemble repose sur la formulation d'une règle commune. Cette règle du jeu peut être unique ou reformulée pour l'occasion, comme le montre les variantes écrite, dessinée et dialoguée du « cadavre exquis ». C'est la version écrite qui nous intéresse aujourd'hui. Sa règle a été officialisée dans le *Dictionnaire du surréalisme* :

> CADAVRE EXQUIS, jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière : Le cadavre — exquis — boira — le vin — nouveau[21].

Cette règle comporte plusieurs composantes. Le modèle du jeu qui est le jeu de « papier plié » et la consigne ludique qui consiste à « composer une phrase ou un dessin à plusieurs ». L'enjeu est ici dans l'importance du

---

[19] André Breton, *Œuvres complètes*, 1988, *op. cit.,* p. 1728.
[20] Ibid., p. 1727.
[21] André Breton, *Œuvres Complètes,* vol. II, 1988, *op. cit.*, p. 796.
[22] Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer : La métaphore ludique*, 1989, *op. cit.*, p. 97.

verbe « faire ». Il s'agit non pas de « composer une phrase ou un dessin (…) à plusieurs », mais de la « faire composer », ce que permet la combinatoire entre le modèle, la consigne et l'enjeu. L'énoncé de cette règle rejoint la catégorie du « matériel » ludique qu'Henriot présente comme « un ensemble d'objets unis par des relations déterminées et dont on fait usage pour jouer[22] ». Pour le « cadavre exquis », les objets à utiliser sont une feuille, de quoi écrire ou dessiner, ainsi que plusieurs joueurs disposés autour d'une table, puisque le nombre de joueurs est généralement inclus dans la règle du jeu. Mais le jeu ne s'arrête pas à l'énoncé de sa règle, dont la fonction est seulement de faire une proposition de jeu. Il prend forme également dans l'actualisation de la règle, autrement dit dans la « pratique » ludique qui correspond selon Henriot à « l'action menée par celui qui joue[23] ». Cette pratique est relative à l'implication du sujet dans le jeu, qui dépend de la connaissance qu'il a de la règle du jeu, ainsi que la connaissance qu'il a de la manière dont il va pouvoir jouer le jeu. Connaissance est à prendre ici dans le sens d'« habileté » que lui donne Aristote (« ability[24] »). Nous passons ainsi du « faire » au « pouvoir faire », c'est-à-dire à la dimension de l'acte ludique rendue potentielle par la rencontre entre le joueur, la règle du jeu et les autres joueurs. Selon Henriot, « jouer, c'est toujours décider dans l'incertain[25] ». La « structure » ludique est justement le « système des règles que le joueur s'impose de respecter pour mener à bien son action[26] », autrement dit l'espace laissé par la règle à l'arbitraire du joueur. La dimension humaine s'ajoute ainsi à la combinatoire : Jeu = modèle + consigne + enjeu + sujet.

En ce qui concerne le jeu du « cadavre exquis », l'enjeu consiste à créer des associations sémantiques verbales (dans la version écrite, dialoguée ou non) ou picturales (dans la version dessinée). Dans sa variante écrite (non dialoguée), ces associations sont dirigées par la propriété grammaticale des mots utilisés. La contrainte formelle est dite de type syntaxique, puisqu'elle comporte cinq catégories différentes dont la position est immuable :

Cadavre exquis = Substantif Sujet + Adjectif Sujet + Verbe + Sub. Objet + Adj.Objet
Le cadavre exquis boira le vin nouveau

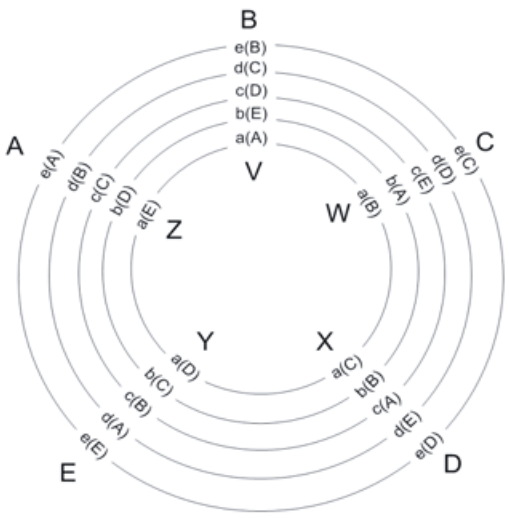
Cette contrainte impose à la phrase une forme que Peter Kuon envisage comme une « suite syntaxique[27] ». Celle-ci s'effectue au niveau de la phrase, mais également au niveau des joueurs, puisque la phrase

[23] *Ibid.,* p. 99.
[24] Giorgio Agamben, *Potentialities, collected essays in philosophy*, Stanford, Standford University Press, 1999, p. 179.
[25] Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer : La métaphore ludique*, 1989, *op. cit.*, p. 239.
[26] *Ibid.,* p. 98.
[27] Peter Kuon « L'Oulipo et les avant-gardes », 1999, *op. cit.*, p. 24.

est réalisée à plusieurs, comme le veut l'expérimentation avant-gardiste. Puisque les catégories syntaxiques ne peuvent ni être substituées, ni être permutées, cette première contrainte formelle est reliée à une contrainte qui correspond à la distribution spatiale des joueurs autour de la table. La règle du jeu spécifique à la variante écrite du « cadavre exquis » met justement l'accent sur le rôle attribué à chaque joueur :

> Vous vous asseyez à cinq autour d'une table. Chacun de vous note en secret sur une feuille le substantif devant servir de sujet à une phrase. Vous passez cette feuille pliée de manière à dissimuler l'écriture à votre voisin de gauche en même temps que vous recevez de votre voisin de droite la feuille qu'il a préparée de la même manière, chaque feuille devant à la fin du jeu avoir accompli un circuit complet[28].

Ainsi, la position du joueur détermine la catégorie syntaxique du mot qu'il doit écrire pour compléter la réalisation de la phrase, et cette position change à chacun des cinq tours de la partie. Ce jeu se présente donc comme une combinaison entre un « espace mesuré » entre lesquels les joueurs interagissent, selon un « mouvement » qui permet de passer d'un énoncé-fragment (le substantif sujet, l'adjectif sujet, le verbe, le substantif objet, l'adjectif objet) à un énoncé-cadre (le « cadavre exquis »). C'est ce que nous pouvons constater dans le schéma combinatoire suivant pour lequel les lettres A-B-C-D-E représentent les cinq cadavres exquis, V-W-X-Y-Z les cinq joueurs, et a-b-c-d-e les cinq fragments constituants les cadavres exquis[29] :



Ce schéma comporte cinq cercles concentriques car il s'agit de créer cinq « cadavre exquis », pour lesquels chacun des joueurs écrit à tour de rôle une catégorie syntaxique différente, dans chaque cadavre exquis. En ce qui concerne cette variante

[28] Tristan Tzara, *Œuvres Complètes*, 1982, *op. cit.,* p. 256.
[29] Par souci de lisibilité, nous proposons de désigner les fragments qui composent les cadavres exquis par les lettres (a-b-c-d-e) malgré le fait que ces fragments soient différents
[32] Ibid., p. 257.

écrite, nous précisons que le nombre de joueurs ne présente pas les caractéristiques d'une contrainte formelle de type numérique, puisque le nombre des joueurs est immanent à la règle du jeu. Un cadavre exquis comporte cinq fragments syntaxiques donc cinq cadavres sont créés au cours d'une partie. Ils sont écrits par les cinq joueurs. Par ailleurs, la position des joueurs étant fixe autour de la table, l'évolution du jeu est générée par le déplacement des « cadavres exquis », selon un chemin unidirectionnel, de droite à gauche. Comme nous pouvons le constater, ce mouvement est circulaire et comporte deux types d'ordre. Le premier est successif et se rapporte aux cinq tours de la partie ainsi qu'au déplacement des « cadavres exquis » entre les mains de chaque joueur. Le second entraîne un rapport de simultanéité lorsque les cinq joueurs écrivent au même moment dans un tour donné.

Vient la question de la possibilité de la transgression de la règle ? Celui qui a pour rôle d'écrire le « substantif sujet » d'après son positionnement dans le jeu, doit en effet se conformer à l'écriture de cette catégorie morpho-syntaxique. S'il transgressait son rôle et décidait à ce moment-là d'en écrire le verbe (alors qu'un autre joueur s'est déjà vu ce rôle lui être attribué pour un même tour), il en résulterait une phrase avec deux verbes mais sans substantif comme sujet, ce qui ne correspondrait plus à la règle du jeu. Il existe des phrases verbales, mais cette forme ne correspond pas à celle du cadavre exquis. Cet éventuel écart dans la « pratique » ludique qui s'effectue au niveau de l'énoncé-fragment empêcherait la réalisation d'un énoncé-cadre de type « cadavre exquis ». Ainsi, les joueurs doivent se conformer à la règle du jeu. Pourquoi le font-ils? Sans doute parce que le respect des règles permet d'expérimenter une nouvelle forme d'associations sémantiques, garantie par le modèle du jeu de « papier plié », et également enjeu du « programme surréaliste[30] », qui est avant tout, selon Henri Meschonnic, « une déréalisation[31] », comme l'association de « cadavre » à « exquis » le montre.

Le premier enjeu ludique consistait à écrire une phrase à plusieurs. Le deuxième enjeu consiste à introduire dans le jeu une dimension de dissimulation. La technique du pliage suppose en effet que les joueurs n'aient pas connaissance des autres constituants de la phrase, puisqu'un joueur ne connaît que le fragment qu'il a inscrit sur la feuille. Cette feuille

---

pour chaque cadavre exquis. Par souci d'exhaustivité, nous avons également préféré les lettres aux chiffres, trop connotés de la notion d'ordre (pris dans un sens hiérarchique), ce qui ne correspondrait plus vraiment aux avantages de ce jeu dégagés par Paul Éluard (voir citation plus haut).

[30] Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1985, p. 254.

[31] Ibid., p. 258.

est soigneusement repliée sur chaque fragment avant de passer à un autre joueur. Ainsi, l'écriture n'est plus guidée par l'enchaînement linéaire des mots, mais par l'utilisation d'une langue envisagée en dehors de sa dimension discursive, ce que Meschonnic désigne comme « une considération du mot en soi qui déshistoricise le langage[32] », une idéologie qu'il rappelle être héritée de Dada. Au moment de la composition des « cadavres exquis », la matérialité du mot (ou son signifiant) l'emporte ainsi sur sa signification. C'est au moment de sa lecture que la matérialité disparaît au profit des associations sémantiques qui se sont créées au cours de la partie. Imaginons un instant que les joueurs, sans s'être concertés au préalable, choisissent d'utiliser un même mot. Le schéma serait peu probable, mais comme il n'y pas de contrainte de type lexical, le schéma serait possible. Ainsi « rouge », peut être utilisé à la fois comme substantif sujet ou objet, mais aussi comme adjectif sujet ou objet. Excepté le joueur qui a pour rôle d'écrire le verbe sur la feuille, nous aurions le cas extrême suivant : Le rouge rouge /verbe/ le rouge rouge. Cette forme de paroxysme représente ce qu'André Breton désigne comme une « mise en commun de la pensée[33] », caractéristique de l'écriture automatique des surréalistes. Toutefois, il n'est pas question ici du même « opérateur communautaire[34] » que l'écriture automatique puisque le jeu du « cadavre exquis » permet d'éviter la « pratique » d'une écriture en situation aveuglée, au profit d'une écriture qui joue à se cacher tout en se dévoilant.

Une combinatoire potentielle : la « n-ine »

Selon l'oulipien Hervé Le Tellier, auteur de l'*Esthétique de l'Oulipo* (2006),

> la potentialité, qui est le but de l'Oulipo, exprime au mieux la diversité des pistes manipulatoires et combinatoires de la langue et de la littérature, grâce à la « contrainte », qui y apparaît comme une stratégie pour atteindre cette potentialité[35].

La potentialité, qui est contenue dans l'acronyme de l'Oulipo (Ouvroir de littérature Potentielle, fondé en 1961 par Raymond Queneau et François Le Lionnais), prend le sens d'une actualisation possible de la contrainte en texte. Envisagée comme un prétexte à l'écriture, la contrainte,

[32] Ibid., p.257[33] André Breton, *Œuvres Complètes,* vol. I, 1988, *op. cit.,* p. 822.
[34] Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*, 1997, *op. cit.*, p. 34.
[35] *Ibid*., p. 22.

au sens oulipien, se définit comme une règle que l'auteur s'impose à lui-même dans sa propre pratique d'écriture. Celle de la « n-ine » porte sur un travail de la forme poétique fixe.

Dans son approche de la littérature, l'Oulipo privilégie la « continuité de l'œuvre littéraire formelle et sous contrainte[36] », là où les avant-gardes préfèrent le plus souvent « la rupture avec la tradition[37] ». Certaines contraintes témoignent de cette continuité, par exemple, la « n-ine », qui trouve son origine dans une forme poétique fixe « inventée au XIIIe siècle par le troubadour Arnaut Daniel[38] ». Elle se nomme « sextine » et a été « généralisée[39] » par Raymond Queneau en « n-ine ». La particularité formelle de la sextine est le choix, en amont de l'écriture, de six « mots-clés[40] » qui vont être utilisés tout au long du poème. Placés en fin de vers, ils se nomment « mots-rimes[41] ». Ils sont ensuite soumis à un principe de permutation au sein des six vers qui composent les six strophes du poème. La forme fixe orchestre l'emplacement de ces mots dans chaque strophe, de façon à ce qu'aucun d'eux ne soit réutilisé dans une même strophe. Le schéma rimique s'effectue strophe à strophe, de façon tabulaire, et cette configuration garantit l'harmonie du poème, si ce n'est sa littérarité. La forme régulière de la sextine correspond ainsi à un « espace mesuré » dans lequel le « mouvement » des « mots-rimes » représente l'enjeu du poème, non dans leur mécanisme de permutation (qui est fixé par la règle) mais dans la potentialité rimique et sémantique de ces mots.

Combinant une double contrainte de type forme fixe et de type lexical, on comprend que cette forme « particulièrement potentielle[42] » ait séduit les Oulipiens à maintes reprises[43], car il est essentiel de s'interroger sur la raison du choix du nombre six ? Réponse qui fut facile à démontrer car si la sextine possédait une septième strophe, celle-ci présenterait le même schéma rimique que la première, ce qui dépasse le cadre défini par la règle du jeu. Pour les Oulipiens, « c'est là un des charmes de la sextine : la circularité potentielle mais non actuelle[44] » de sa contrainte. Mais leur raison-

[36] Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, 2006, *op. cit.*, p. 18.
[37] Peter Kuon « L'Oulipo et les avant-gardes », 1999, *op. cit.*, p. 22.
[38] Oulipo, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Mille et une nuits, n°379, 2002, p. 43.
[39] *Ibid.*, p. 45.
[40] Oulipo, « N-ines, autrement dits quenines », *Bibliothèque Oulipienne*, n°65, vol. 5, Bordeaux, Le Castor Astral, 2000, p. 59.
[41] Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, 2006, *op. cit.*, p. 11 (Note alpha).
[42] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « NRF – Idées », 1965, p. 329.
[43] Oulipo, « N-ines, autrement dit quenines », 2000, *op. cit.*, p. 57-95 ; Jacques Roubaud, « N-ine, autrement dit quenine (encore). Réflexions historiques et combinatoires », Oulipo, *Bibliothèque Oulipienne*, n°66, vol. 5, Bordeaux, Le Castor Astral, 2000, p. 97-124 ; Oulipo, *Abrégé de littérature potentielle*, 2002, *op. cit.*, p. 43-47.
[44] Oulipo, « N-ines, autrement dit quenines », 2000, *op. cit.,* p. 61.

nement ne s'arrête pas là car il est d'autant plus intéressant de s'interroger sur la possibilité de l'utilisation de n'importe quel nombre n pour actualiser cette forme fixe. Cette réponse n'est pas évidente et comme le dit Jacques Roubaud, qui a repris les travaux sur la « n-ine » commencés par Raymond Queneau : « il n'y a jamais de formes poétiques épuisées, il n'y a que des versions épuisées de formes[45] ».

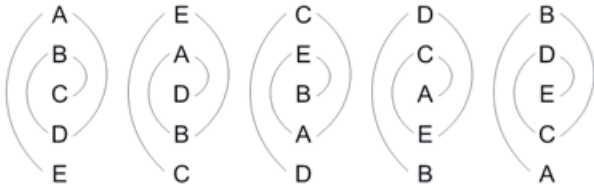
Privilégiant la théorie des ensembles appliquée à la littérature, les oulipiens passent d'une forme poétique fixe à une « famille de formes poétiques, généralisant la sextine[46] ». Cet ensemble est appelé « n-ine (ou quenine)[47] ». En voici la formule :

> La n-ine est un poème de n strophe terminé par un mot-clef différent. On se donne n mots-clefs qui terminent les n vers de la première strophe. Dans la seconde strophe le premier mot-clef vient à la place 2, le deuxième à la place 4, et ainsi de suite (tant que possibles). Les places manquantes sont alors remplies par les autres mots-clefs, pris dans l'ordre inverse, comme dans la sextine[48].

Les mots-clés et la forme fixe y représentent le « matériel » ludique, alors que la technique de permutation est garantie par la « structure » ludique, leur combinaison permettant l'actualisation d'une forme au cours d'une « pratique » ludique. Dans un premier temps, l'enjeu de ce travail sur le matériau poétique consiste à écrire à partir d'une liste de mots préétablis. La contrainte utilisée est d'abord de type lexical. Puis, comme dans la sextine, la forme fixe organise ensuite le matériau poétique à partir des mots-rimes choisis, au sein de chacune des actualisations rendues possible par la structure. Nous rappelons le schéma combinatoire d'une forme de « n-ine », dans le cas où n = 5 (ou quenine de 5, dite aussi quinine), où les cinq « mots-rimes[49] » sont représentés par A-B-C-D-E :

D'après ce schéma, nous pouvons observer le jeu de manipulations que subissent les « mots-rimes » dans chaque strophe du poème, selon un principe de permutation ordonnée qui a la forme d'une spirale (forme déjà en œuvre dans la sextine). La difficulté rencontrée par les

[45] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, 1995, *op. cit.*, p. 152.
[46] Oulipo, « N-ines, autrement dit quenines », 2000, *op. cit.,* p. 61.
[47] Ibid., p. 57-65.
[48] Oulipo, *Abrégé de littérature potentielle*, 2002, *op. cit.*, p. 45.
[49] Nous choisissons cette forme de « n-ine » qui s'organise à partir de cinq mots-clés afin de mieux la comparer avec la structure à cinq fragments du cadavre exquis.
[50] Jacques Roubaud, « N-ine, autrement dit quenine (encore). Réflexions historique et combinatoires », 2000*, op. cit.,* p. 120.



Oulipiens dans leur tentative de généralisation de la sextine est que toutes les « n-ines » ne reproduisent pas une configuration en spirale. Il semblerait donc que le nombre de « mots-rimes » choisi pour actualiser la forme fixe ait une importance primordiale, là où certains pourraient interpréter une gratuité du procédé. En effet, si la configuration n'est pas respectée, peut-on encore prétendre que ces formes potentielles soient des « n-ines »? Le débat oulipien en est là, dans la perspective d'une exploration de « ces généralisations du troisième type, qu'on pourrait appeler des spinines, ou escargonines[50] ». La terminologie oulipienne a son importance car parler d'« escargonine » est un exemple du « Grand Jeu des Contraintes[51] » désigné par Roubaud et qui caractérise à la fois un « jeu de langage [et une] forme de vie[52] ». En effet, si l'on observe la coquille d'un escargot, on peut remarquer un mouvement en spirale qui relève des proportions du nombre Phi (ou nombre d'or), dites parfaites. Si les propriétés du nombre Phi sont potentiellement sous-jacentes à la sextine, cela expliquerait la raison pour laquelle toutes les « n-ines » peuvent former des « spinines » mais pas pour autant des « escargonines ». En effet, dans le cas des nombres n'appartenant pas à la « suite fondamentale de Queneau[53] », désignée par Roubaud comme étant l'« invention d'une version extrême-contemporaine du " nombre d'or[54] " », la version parfaite de la forme fixe ne peut plus être actualisée (puisque des « mots-rimes » se retrouveraient à la même position dans au moins deux strophes d'un même poème). C'est ce mystère de la forme qui passionnent les oulipiens et qui révèlent l'importance des études formelles en ce qui concerne l'approche des textes écrits selon une ou plusieurs contraintes.

Si les oulipiens pratiquent peu souvent l'écriture en commun[55], la question de la lecture d'un texte répondant à un schéma combinatoire fait résonner à notre mémoire le préambule de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, dont l'une des caractéristiques est de présenter l'écriture

[51] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, 1995, *op. cit*., p. 215.
[52] *Ibid*., p. 215
[53] Oulipo, « N-ines, autrement dit quenines », 2000, *op. cit.,* p. 63.
[54] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, 1995, *op. cit*., p. 219.
[55] Peter Kuon, « L'Oulipo et les avant-gardes », 1999, op. cit., p. 20.

narrative comme un jeu à deux, entre l'auteur et le lecteur. En effet, si l'auteur met en place une combinatoire poétique, il met également en place une lecture potentielle que le lecteur peut actualiser dans un temps de lecture :

> En dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre[56].

Cette croyance, sans doute ironique, dans l'exhaustivité (illusoire) des règles, rejoint la conception d'une écriture à plusieurs, mais dans le cas de l'Oulipo, ce serait plutôt une écriture avec le lecteur qui s'actualiserait différemment selon le parcours de lecture privilégié par le lecteur, ou selon les parcours envisagés au préalable par le narrateur d'un récit ou par un poète. En effet, les jeux sur la structure des mots et des textes permettent à l'auteur oulipien d'entraîner son lecteur, « ce compère aguerri[57] », dans une quête de l'énigme, de la structure et de l'« intrigue[58] », le travail sur la forme n'empêchant en rien le travail du sujet et de l'histoire racontée. Cette approche oulipienne de la littérature nous rappelle la théorie développée par Marcel Danesi dans *The Puzzle instinct. The meaning of puzzles in human life*. Selon lui, il existe un fonctionnement structurel cognitif du puzzle dont la fonction serait de répondre à une constante interrogation sur la signification des configurations, ce que Marcel Danesi considère comme une quête humaine de l'énigme (« enigmatology »). Sa conclusion n'est pas surprenante :

> There is no simple answer to *Why puzzles*? And this is perhaps why, in a sense, our journey through Puzzleland has led nowhere. In the realm of the imagination there are no linear paths or finite maps that lead to definitive answers. In *Alice's Adventures in Wonderland*, Alice asks the Cheshire cat, "Would you tell me, please, which way I ought to go from here?" The cat's answer is simple, yet revealingly insightful: "That depends a good deal on where you want to get to," to which Alice responds with "I don't much care where." The shrewd cat's rejoinder

[56] Georges Perec, *Romans et récits*, éd. Bernard Magné, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques modernes », 2002, p. 656 (« Préambule ») et p. 901 (« chapitre XLIV »).
[57] Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, 2006, *op. cit.*, p. 167.
[58] Jean Lahougue, "Une stratégie des contraintes", *La Revue des Lettres Modernes*, «Écriture contemporaines 2 — États du roman contemporain », Jan Baetens et Dominique Viart (éd.), Paris-Caen, Minard, 1999, p. 227.
[59] Marcel Danesi, *The Puzzle instinct. The meaning of puzzles in human life,* Indiana University Press, 2002, p. 235.

> to Alice's response applies to our own wanderings through Puzzleland: "Then it doesn't matter which way you go[59]."

Selon Jacques Roubaud, l'auteur oulipien doit justement être « celui qui lit *Alice*, qui compose *Alice* et *est* Alice en même temps[60] », une forme d'auteur que l'on pourrait qualifier d'omniscient. Le choix de la figure du puzzle comme métaphore d'écriture permet à Perec d'exprimer une des motivations pour lesquelles son écriture repose sur des contraintes formelles :

> Ce que j'aime dans l'idée du puzzle, ce que j'explique au début du livre, c'est qu'une pièce isolée n'a pas de sens en soi. Elle est inerte. C'est la capacité de la relier aux autres qui lui donne son sens, sa cohérence. Une fois qu'on a restitué l'image, on a fini le jeu, il ne reste plus rien. Le jeu s'épuise dans son accomplissement, comme dans tout jeu à plusieurs partenaires[61].

L'étude de Danesi montre au contraire qu'un tel « accomplissement » apporte une forme de réponse au questionnement énigmatologique de l'homme (ce que montrait déjà la citation de Paul Éluard), chaque puzzle accompli permettant d'apporter un repos éphémère à cette quête de la vérité dans la forme.

Ainsi, l'écriture-collage des surréalistes motivée par une « mise en commun de la pensée » aurait laissé place à une écriture-puzzle oulipienne. La particularité de l'écriture oulipienne fait que le schéma paroxystique de l'écriture surréaliste, avec l'utilisation potentielle du mot « rouge » dans un contexte de type « cadavre exquis », ne pourrait pas se produire au sein du geste oulipien, qui pour être fortement calculé, n'est pas pour autant entièrement machinal (ce qui n'intéresserait d'ailleurs plus les Oulipiens). L'un ne peut être la variante de l'autre, puisque le jeu du « cadavre exquis » utilise une contrainte syntaxique qui nécessite une combinatoire circulaire, alors que la « n-ine » (ou la contrainte « S+7 » pointée par Genette) fonctionne à partir d'une contrainte lexicale au sein d'une combinatoire qui prend la forme d'une spirale. Ainsi, les contraintes formelles ne sont pas systématiquement des variantes les unes des autres mais elles possèdent des caractéristiques qui leur sont propres et qui sont déterminées par des idéologies différentes. En ce qui concerne l'écriture sous contraintes, il nous semble important de les aborder selon le point de vue ludique, afin

[60] Jacques Roubaud, « L'auteur oulipien », Michel Contat (éd.), *L'auteur et les manuscrits*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1991, p. 85.
[61] Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *Le Sauvage*, « Le Jeu », Interview entre Georges Perec et Alain Hervé, déc. 1978, p. 11.

de considérer plutôt « la distance entre l'homme et la structure[62] » que le seul aspect « machinal » d'un geste d'écriture réglé, qui ne reflète qu'une partie de la structure qui est mise en place dans le jeu. La gratuité du geste ludique, cette « idée reçue la plus universellement révérée[63] » s'efface au profit d'une pratique artistique qui prend la forme d'un accomplissement personnel.

Université de Toronto, Canada

[62] Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo : 1960-1963*, 2005, *op. cit.,* p. 185 (La citation est de Jean Queval)
[63] Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, 1989, *op. cit*., p. 182.

Christophe Reig

Leiris/Roubaud
Règles des jeux, jeu(*x*) dans les Règles[1]

Préambule : Vies mode d'emploi

Tandis que Georges Perec n'aura cessé de considérer Leiris comme une pièce majeure dans l'« espèce de puzzle » formé par la vingtaine d'écrivains qu'il admire, l'auteur de la *Règle du Jeu* bénéficie apparemment d'un crédit moindre chez Jacques Roubaud. Cependant, seul surréaliste profitant au sein de l'Oulipo d'une forme d'immunité et même d'une reconnaissance officielle[2], Leiris n'est logiquement pas la cible des remarques parfois peu amènes que Roubaud a écrites sur certains compagnons de Breton. Toutefois, à la différence de Perec qui n'a jamais construit de forme autobiographique totalisante, Roubaud, à l'instar de Leiris, s'est lui aussi engagé dans l'écriture d'un vaste ensemble, auquel il préfère décerner l'appellation de « Traité de Mémoire », mais qui n'en coïncide pas moins parfaitement avec la plupart des critères de l'autobiographie explicités par Philippe Lejeune[3].

[1] Michel Leiris, *La règle du jeu* (*Biffures [BI], Fourbis [FO], Fibrilles [FI], Frêle bruit [FB]*), Gallimard « Pléiade » (dir. D. Hollier), 2003. Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations : La Destruction,* 1989*[GIL]. La Boucle,* 1993 *[BO]. Mathématique :* , 1997 *[MA]. Poésie :* , 2000 *[PO]. La Bibliothèque de Warburg*, *version mixte,* 2002 *[BW]* (éditions du Seuil, *coll.* « Fiction et Cie »).

[2] La « méthode de Leiris » figure d'ailleurs en bonne place dans ce *vademecum* des contraintes qu'est la Table de Queneleiev.

[3] Voir Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique,* Seuil « Points », 1996, p. 14 *sqq.* On trouve chez Leiris 6 occurrences du terme « autobiographie » et 2 d'« autobiographique » contre 27 et 14 pour Roubaud, lequel regrette essentiellement la réception *strictement* autobiographique du *Grand Incendie*.

Face à deux ensembles fleuves d'écritures de soi dont les compositions couvrent plusieurs décennies et « prennent » sur plusieurs milliers de pages, il n'entre pas dans mes intentions de plaquer artificiellement des dénominateurs formels communs afin d'en forcer le rapprochement, pas plus que je ne tenterai de les opposer artificiellement. Préalablement conscient d'adopter une perspective cavalière, je vais m'essayer à débrouiller et mettre en miroir quelques-unes des contraintes (génériques, formelles) que se sont données ces deux poètes majeurs attachés à écrire le hiéroglyphe de leur histoire personnelle, sans pour autant faire l'économie des formes, bref à mettre en mots l'introuvable mode d'emploi de leur vie.

1. Larvatus prodeo

1.1 Contraintes de véridicité ? Faux-Titres / Faux-Départs

On sait qu'à la question du moi écrivain, Leiris et Roubaud vont chacun formuler une première réponse *poétique*[4] qui, tout en déjouant les codes traditionnels de l'autobiographie moderne (disons : ceux de Rousseau) ne les satisfait pas complètement. Avant Rousseau, la vie intime était cantonnée dans le domaine de la poésie lyrique. Ensuite, tandis que l'autobiographie moderne finit par se trouver une finalité morale (la sincérité), la poésie moderne a longtemps continué de rejeter le projet autobiographique, par définition trop référentiel.

Or, certain que le moi se trouve dans les mots et dans les relations qu'on entretient avec eux, plutôt que dans une narration de faits rapportés, Leiris, opérant une seconde révolution, tente d'abord de subsumer les propriétés qu'il attribue à la poésie (fulgurance, perte de contrôle…) et les fins propres au projet autobiographique. Mais, tandis que l'effraction poétique y est manifeste, *L'âge d'homme* se range ironiquement du côté de l'essai, en se refugiant derrière l'apport des sciences humaines dont profite Leiris — initiative d'ailleurs remarquée par Roubaud lui-même[5].

Pour son premier texte « autobiographique », ce dernier opte pour une stratégie qui peut paraître radicalement différente : celle de l'anthologie poétique. Basés sur la forme japonaise du *haibun*, 317 fragments que séparent des traits horizontaux composent en effet *Autobiographie Chapitre X…,* titre-leurre puisque l'ensemble ne relève que très indirectement d'un projet canoniquement autobiographique. Ce large *corpus* — qui comprend un noyau majoritairement surréaliste — de matériaux-textes, soumis à des séries de déplacements, permutations et transforma-

[4] *L'âge d'homme*, Gallimard « Folio », [1939] *[AH]. Autobiographie Chapitre dix*, Gallimard « Blanche », 1977 *[AC].*

[5] Voir : « Description du Projet », *Mezura,* n° 9, p. 74.

tions, nous est présenté, en quatrième de couverture, comme un ensemble de poèmes des dix-huit années précédant la naissance du poète, naissance laquelle semble le foyer et le *modulo* de la contrainte. En revanche, on ne connaîtra pas grand-chose du scripteur, tant l'autobiographie du poète se rabat sur les mots et la voix des autres, puisque l'ouvrage tend au centon[6]. Le poète se présente donc comme un ventriloque : sa parole n'est que de seconde bouche : travestie, dédoublée, elle n'est nullement prise en charge par celui qui la profère.

Dans les deux cas, le pari porte sur une mémoire poétique, culturelle, mythique. Cependant, dans le texte de Roubaud, faux titres et faux-semblants prédominent : les indications du quatrième de couverture relèvent ainsi du simulacre puisqu'un certain nombre de poèmes ont été écrits après les bornes temporelles de la date indiquée (1914-1932). Le pacte autobiographique y est donc facétieusement (d)énoncé comme un marché de dupes. La pseudo-autobiographie s'achève ainsi sur des explications plus ou moins farfelues : les contraintes y sont extrêmement effacées, on dément toute méthode *[AC 152]* ou plutôt on laisse deviner une pluralité de *méthodes* — dans le sens étymologique de *cheminement*.

On pourrait alors opposer la particulière rigueur de la règle fondamentale leirisienne, l'exigence de sincérité — autrement dit l'obligation de tout dire — au refus obstinément silencieux de toute mise en scène du scripteur d'*Autobiographie…* qui prétend ne pas pouvoir parler de lui car il n'a trouvé nulle part trace de sa propre existence dans le fichier matière de la bibliothèque *[AC 153]*. L'autobiographie telle que la conçoit Leiris, semble frapper la fiction d'un tabou, dans un désir de degré zéro de l'élaboration littéraire (« peindre sa vie comme un portrait de primitif »), tandis que l'« évitisme » — attitude chère à Roubaud — travaille d'emblée à élargir l'empan de la lecture, puisque le texte en cache toujours un autre ou se retrouve toujours *greffé* sur d'autres.

Pourtant, cette opposition ne résiste pas à l'examen, tant il existe chez Leiris un rigoureux effort de mise en ordre, en contradiction flagrante avec ses déclarations. Le texte a été ainsi maintes fois réécrit et retravaillé… et surtout, les dates qui figurent à la fin de *L'âge d'homme* et se présentent comme les limites de sa rédaction (décembre 1930-novembre 1935) ne sont pas… les dates réelles de l'écriture. Comme l'explique Annie Pibarot, Leiris inscrit dans son autobiographie le mythe de son origine : « la genèse du texte, telle qu'elle est présentée dans celui-ci, est elle aussi fictionnelle[7] ».

[6] L'unique indication se trouve en fin de volume « Moi, Jacques Roubaud, j'ai écrit ces pensées… » *[AC 150]*.

[7] « Une autobiographie allégorique », *Lectures de* l'Âge d'Homme (B. Blanckeman, ed.), P.U.R., Rennes, 2004, p. 105.

1.2 Le rêve composé : chassés-croisés.

Dans les deux cas, les scripteurs semblent particulièrement peu fiables. Tandis que Leiris s'aperçoit (ou feint de s'apercevoir) que l'acte autobiographique tel qu'il l'a pratiqué relève du simulacre, de nouvelles perspectives s'ouvrent à Roubaud à la poursuite d'un projet hors normes qui l'accompagne depuis plusieurs décennies. En 1940, Leiris reprend sa quête autobiographique à partir de nouveaux matériaux (les faits de langage enfantin), et selon une nouvelle méthode (collage et glose). Sa quête sera désormais réorientée et fondée sur le jeu de mots et le récit de rêve[8].

C'est également un rêve qu'on trouve à l'origine du « Projet » du *GIL* (Roubaud l'appelle lui-même ainsi), rêve récurrent dont la première instance a lieu un mois et demi après le suicide de son frère. À la veille de son vingt-neuvième anniversaire, dans la nuit du 4 au 5 décembre 1961 : il se voit sortir du métro et arpenter les rues de Londres en se préparant à une « liberté nouvelle, joyeuse » *[GIL 151]*. En se réveillant, il sait qu'il écrira une sorte d'(auto)fiction hybride, un roman peut-être : « je croyais mettre au jour ce que le rêve disait » *[GIL 161]*. Cet incendie qui illumina Londres en 1666 et que Samuel Pepys décrivit jadis dans le plus célèbre prototype anglais du journal intime[9], confère au récit un étrange éclairage rougeoyant : il en devient le centre et le foyer : « je reviens au même point raconté : un rêve, que j'ai fini par nommer le rêve » *[PO 65]*.

Partie souterraine inaccessible au récit autobiographique traditionnel, le récit de rêve s'intègre à l'autobiographie et lui donne du jeu sans rompre le pacte de sincérité, en réconciliant le fantasme et l'authenticité. C'est que le récit de rêve obéit à une logique propre qui contrebalance ce que la sévérité de la règle autobiographique a de tranchant.

Pourtant, à l'inverse de ses amis surréalistes, qui, à l'appel de Breton, publient des matériaux bruts oniriques (ou qui se veulent tels), Leiris soumet d'emblée ses productions à un « souci compositionnel » auquel il ne renoncera jamais[10]. L'écriture du rêve sera ainsi toujours soumise à une série de manœuvres, de réajustements… Dès lors, le travail d'écriture se présentera à lui comme une activité technique effectuée à partir d'un matériel onirique ou textuel préexistant (il vient de faire un rêve dans lequel Roussel figure), qu'il s'agit de traiter, brasser, transformer…

Pour lui comme pour Roubaud, se penser au passé, c'est donc se livrer à une activité proche ou confondue avec l'activité onirique, « revivre au moins sur des épisodes des segments limités du passé… c'est ce que nous

[8] Voir le chap. 5 de Ph. Lejeune, *Lire Leiris, autobiographie et langage*, Klincksieck, 1975.
[9] Voir : *[GIL 338]*
[10] Voir : C. Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Corti, 1994, p. 23-29.

faisons quotidiennement dans le sommeil (rêvant) ou dans l'état de veille (nous souvenant) » *[BO 29].* C'est pourquoi le *« Projet »* se dévoile aussi sous des traits poétiques : le rêve y est également stylisé et présenté comme le fil conducteur, le guide évanescent à l'horizon de la conscience, l'amas de cendres dans laquelle fouiller, puis tracer l'écriture rêvée.

La chaîne des images liminaires du *GIL* (« quatre images en spirale autour d'une cinquième […] flamme-feuille, vague-feuille, figuier-feuille, vitre-miroir ») est ainsi construite comme un *renga*, par associations. Les déplacements successifs révèlent en filigrane, la figure fondatrice du figuier. Pour décrire son projet, Roubaud utilise ainsi de manière surprenante, une terminologie qui relève de l'association libre, du rapprochement soudain : l'incendie de Londres nous jette à Kyoto, dans les flammes, *etc.*

1.3 Projet d'une vie, projet de mort : le projet et ses doubles

Londres est donc la capitale… du Japon. On connaît l'attachement de Roubaud pour les textes de Kamo no Chomei et sa fascination pour l'érémitisme de celui-ci. Aussi l'ajustement roubaldien des dix « manières d'aborder le réel écrit dans la prose » constitue-t-il une des contraintes sémantiques les plus connues de l'écriture du *Grand Incendie,* contrainte d'ailleurs indiquée au cours du récit. *Exit* également l'esthétique tauromachique leirisienne qui devient maintenant toute soumission à la règle (« vie réglée » *[BI 223]*).

Ainsi, les deux écrivains se rêvent en stylites, en « ermites ornementaux[11] ». Le système de règles : règles de l'écriture poétique, de la démonstration mathématique, les règles de vie confèrent le thème et la forme du « Projet ». Rythmée par ce triangle, la vie quotidienne devient ainsi une « unité générique de prose, la transposition d'une page de vie, un moment formel » *[PO 245]*, elle trouve dans cette succession un rythme tout aussi formel. Pour autant, dans ce nouveau projet, Roubaud ne veut plus rejouer la disparition complète du sujet écrivant, ne tenant plus à se rencogner dans l'ombre. Sans pour autant adopter la perspective d'une possible parousie de celui-ci, le récit réclame désormais « une condition de véridicité » *[GIL 54]* redoublée par le « refus de toute invention contredisant la vérité intérieure du souvenir » *[GIL 281]*.

« Je me livre à une enquête de nature historique sur moi-même, sans téléologie » affirme ainsi, page 311, le scripteur du *GIL*. Métadiscours inquiet typique de l'autoportrait, dirait Michel Beaujour, où l'écrivain est tenté à la fois de rémunérer les défauts de communauté tout en contestant cet « excès d'intériorité devenu la norme de notre modernité[12] » ? Peut-

[11] « vivre d'une manière formelle et toute ornementale » *[FI 679]*
[12] M. Beaujour, *Miroirs d'encre – rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, 1980, p. 15.

être. Dans tous les cas, l'écriture chez Leiris comme chez Roubaud se transforme en exercice patient de convalescence, un antidote contre l'illusion du sujet de se réapproprier lui-même. *Le GIL* se déploie ainsi sur une chronologie d'une quarantaine d'années qui se trouve éparpillée dans un récit encadrée par deux disparitions[13], celle du frère et d'Alix ; double choc en retour sur un récit qui ne sait par où démarrer tant il est hors de question de commencer par un banal *« je suis né le… »*. Le projet de Roubaud prend l'apparence d'un insaisissable phénix. Polymorphe, sous des strates diverses, métamorphosé, *in progress,* le lecteur en repérera les doubles à maints endroits du récit.

Dans les deux cas, l'entreprise autobiographie, avouée ou inavouable, se présente simultanément comme protocole de mémoire et rituel de la forme. L'une des premières fiches du dossier de *Fourbis* évoque ainsi « ce livre, qui est devenu sa propre fin[14]. » Quant au « *Projet* » invasif à tous les sens du terme[15], il exige la construction d'un système d'écriture (plutôt analogique pour Leiris et plutôt numérique pour Roubaud), totalisant mais mobile.

2. Totalisation, organisation, composition

2.1. Glossaire/Glose, Fichier/Figuier

Rien ne rebute autant Leiris — il en fait la remarque à la lecture de *La sorcière* de Michelet *[BI 151]* — que l'arbitraire d'une non-composition. Philippe Lejeune l'a magistralement démontré : même quand les pages ne semblent obéir qu'au caprice et à la divagation, Leiris s'attèle à trouver les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées.

Ainsi, à l'échelle plus concentrée et substantielle de la poésie, la technique de (re)collage prévaut : le glossaire suture la blessure d'un langage irrémédiablement fêlé et la « mimologie seconde[16] » prolonge le désir cratylique. À celle plus diluée de l'autobiographie, le poète s'emploie à filer du lien — encore verbal — entre les mots, à les *reconstituer*. Logiquement, en dépit de quelques réserves à l'endroit de Leiris qui semblent bien rhétoriques[17], quand Roubaud cherche à donner une définition de ses *insertions,* caractéristiques du *GIL,* il reprend les termes de celui-ci ou encore les *impli-cite* : « sortes de gloses » *[GIL 38].*

[13] « J'ai hérité d'une double tradition, de silence et de deuil » *[GIL 108].*
[14] *Appendices*, *La Règle du Jeu, op. cit.,* p. 1165.
[15] « J'ai laissé cet envahissement déborder sur ma vie, la ronger » *[PO 78].*
[16] Voir : G. Genette, « Signe : singe », *Mimologiques,* Seuil, 1976.
[17] Voir *: [BO 218* et *473]*

La « méthode Leiris » est d'ailleurs explicitement employée dans *Poésie :* (« Péruviaque, bouillaque, Pulumussier ») *[PO 320].* Quant aux *ramifications*, elles sont l'essence du figuier, et « organisent toute [l]a narration » *[BO 61]*. Roubaud comme Leiris savent bien que langue, poésie et mémoire sont intriquées[18]. Évidemment, cette prose autobiographique ne semble jamais, à l'un comme à l'autre, se hisser à la hauteur de la poésie. « Attendre d'une méthode discursive, prosaïque l'impression de présence absolue et de saisie totale que seule peut donner la poésie… c'est, bien sûr, espérer l'impossible » *[FI 731]*.

Ce qui ne signifie pas que l'exigence du rythme s'absente, bien au contraire[19]. Leiris intitule donc sa série *La Règle du jeu* et assigne à son discours le but lointain d'établir sinon une règle de vie, du moins une règle de langage, une éthique de l'écriture… Mais pour obtenir l'introuvable formule de cette règle, il convient de contrarier le modèle biographique tout en rendant compte de la mobilité. Quand la ligne droite ne possède plus la faculté de rendre compte du vecteur temps, des architectures plus compliquées, plus contraignantes doivent alors prendre le relais.

C'est là qu'intervient pour Leiris ce fichier qui s'offre comme un dispositif dont la mobilité permet de redistribuer à volonté les souvenirs consignés sur « les fiches orangées » *[BI 255]* et se place directement au service d'une volonté d'émancipation de la tutelle de la chronologie. Le fichier se rêve comme un *vade-mecum* stratifié, engrenage fantasmatique, puzzle de soi. Il est la matrice d'un texte qui de, cercle en cercle, souligne l'ensemble de ses ramifications, et permet le « geste totalisateur qui essaie d'intégrer *tous* les niveaux du texte[20]. »

Une telle structuration place évidemment le *Livre* mallarméen comme terme idéal d'une autobiographie (d'un autoportrait autotélique[21]). « Le tombeau que je me bâtis » *[FI 728]* est un mausolée de papier. Le fantasme d'un tel livre total, architectural et prémédité marque le retour de manière différente – y compris sous la forme de la ruine – d'une ambition totalisante également caractéristique du projet roubaldien. La différence est simplement de taille : quand Leiris découvre au fil de l'écriture l'échec de son « Projet », Roubaud distribue ruines et avant-textes du projet au sein même des volumes qu'il rédige.

[18] « je dépends, que je le veuille ou non, de tout ce que la poésie a déposé dans la mémoire » *[PO 166].*
[19] Voir : *[BI 76]*
[20] Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit.,* p. 179.
[21] Voir : *[FI 677] sqq.*

2.2 Absence de contrainte ? : Analogique vs numérique

Même si Roubaud évoque « l'absence d'une construction décidée, ininterrompue, caractéristique première » du récit *[GIL 100]*, il y a de quoi être dubitatif quand sont *a priori* annoncées 6 branches dont on repère la régularité (196 moments formels de prose chacun, soit 14 au carré qui devraient nous donner, multipliés par 6, un total de 1176). Aussi, quand le scripteur affirme s'interdire « la protection d'une construction réfléchie, d'une organisation antérieure au livre » *[BO 282],* on objectera combien le déploiement de la « grande feuille circulaire, mentale » *[GIL 317]* invoquée joue un rôle infiniment différent de celui d'une classique *partitio*. Par ailleurs, à d'autres moments, l'aveu est plus clair :

> l'intervention de contraintes (il y en a), même les plus extravagantes au regard des habitudes de la fiction, ne sera pas affichée, afin de ne pas écarter de moi, d'avance la totalité des lecteurs, allergiques, je le sais, à ces frivolités [GIL 40].

Le scripteur du *GIL* est donc un mathématicien qui aime rappeler combien son art de la mémoire est fondé sur la topologie, partie des mathématiques qui étudie les notions de continuité et de limite. *La Boucle* relève ainsi assez nettement de ce que l'on appelle en topologie un « lacet », c'est-à-dire la modélisation d'une « boucle », courbe *continue* et *fermée*, dont les extrémités sont confondues et sont rendues nettement par l'épanadiplose qui assure une jonction entre début et fin du texte.

On peut aussi imaginer que la répartition entre le corps principal du texte, les incises et les bifurcations obéit vraisemblablement à des raisons numérologiques – principalement les « nombres de Queneau ». Pour Roubaud, on le sait, la scansion du texte passe par les nombres entiers. Mais l'effacement des échafaudages empêche le lecteur de retrouver de façon exacte ou systématique les algorithmes ayant pu produire les suites numériques intervenues dans la numération et la distribution des moments-prose[22]. L'exégète (comme le mathématicien au travail) ne peut d'ailleurs que procéder par conjectures, sans avoir la moindre chance de mettre à jour une archéologie satisfaisante du texte, la rhétorique de la contrainte, comme l'a bien expliquée Christelle Reggiani, le lançant à la recherche d'une introuvable transparence génétique tout en le maintenant dans une position scolastique[23].

[22] Voir : *[BW 269-270]*

[23] C. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec - l'Oulipo,* Éd. Interuniversitaires, Saint-Pierre-du-Mont, 1999.

Néanmoins, il est loisible de repérer quelques régularités significatives et les effets produits sur la lecture. Faute de place, on se limitera à quelques succinctes observations : la première branche fonctionne ainsi plutôt en base 9 (et ses multiples), chiffre du deuil, du veuf, mais aussi du neuf, du renouveau. Dans ce premier *opus*, les « moments-proses » (au nombre de 6) se distribuent en 14/9/18/9/39 et 9. Les insertions sont scandées en 6/5/3/19 (seule violation surnuméraire compensant peut-être « l'artiste absent » ?), 18 et 14. Enfin les bifurcations (au nombre de 5) utilisent le 9/9/11/1/1. *La Boucle* tente d'inverser le chiffre et sa malédiction en ayant plutôt recours au 6, toujours agrémenté du 14 (la fraction 14/6 tend vers **Φ**, le nombre d'or, clé de *l'anthypharesis* platonicienne), ce qui nous donne, au niveau des moments : 9/9/11/6/6/9 ; des incises : 17/14/19/5/9/17, et enfin des bifurcations : 14/5/14/17/1/14. Le nombre de bifurcations et d'incises recoupe bien — quasi-systématiquement — un nombre de Queneau.

Il faudrait consacrer une étude entière aux séquences et aux nombres utilisés qui croisent vraisemblablement — sans en remplir toutes les conditions, une transcription de 6 — le nombre par excellence du *Grand Incendie — puissance n*, dans une représentation de Zeckendorf, ou encore les nombres *n* pour qui 24*n + 1 est premier, *etc.*

Des échos numériques se font nettement entendre : ainsi 104 moments prose figurent dans la branche 3, tandis que 104 est le nombre de moments qui font défaut à la branche 5. Entre *Poésie :*, dont la structure « serait celle de la forme sonnet » *[PO 158]* ne comportant ni incise ni bifurcation (sa forme est un poème parfait, 14 au carré), et la topologie extraordinairement touffue de la première branche, le contraste est également saisissant : de livre en livre, les contraintes formelles déploient des architectures diversifiées.

2.3 Systèmes mnémoniques : relier / relire

Il ne suffit pas de se promener dans le temps, il faut se munir d'une topologie (algébrique ou non d'ailleurs) pour s'y repérer. *Simulacre* rendait hommage à l'*Ars magna* de Raymond Lulle, auteur dont on sait qu'il transforma les arts de mémoire en dispositifs encyclopédiques. Or personne mieux que Roubaud n'a fait sienne la leçon de Simonide de Céos, fondateur des *ars memoriæ*. La branche V s'intitule ainsi *La Bibliothèque de Warburg*, en hommage au fondateur de l'iconographie, dont le projet démesuré et resté inachevé (*the Mnemosyne Atlas)* consistait en l'élaboration d'une bibliothèque totale — repliée d'ailleurs sur Londres — reliant entre elles des photographies.

De façon similaire, les fiches confectionnées par Leiris collationnent les mots censés posséder une résonance, des virtualités d'association. Là aussi, le travail d'écriture consiste essentiellement à tisser des rapports, à user de la remémoration selon la tradition aristotélicienne. Il s'agit bien d'une « course à laquelle me provoquent des images toujours à ressaisir et à recomposer » *[FI 654]*, course d'orientation puisqu'au moment où Leiris entame la rédaction du chapitre, sa structure est déjà en gros déterminée par le jalonnement d'un itinéraire balisé par ces fiches qui constituent le corpus à relier. Il ne reste plus qu'à construire « pièce à pièce » *[BI 271]* une mécanique subtile et de grande ampleur destinée à remonter le temps. *Fourbis* (et en particulier « Perséphone ») recense ces automates, ces générateurs à trouver (le piano mécanique, etc.) Qu'un noyau phonétique se découvre fissile (comme cet *oto* qui se décline en Journal *l'Auto*, marque d'auto, jeu de loto…) et la fuite du sens et du temps circule dans les canaux bien balisés d'une machine rhétorique absolue, d'un mobile mû par la vapeur analogique qui s'échappe.

Ainsi, les reliefs du souvenir rendent-ils les chemins du mnémoniste inégaux. À ceci près que lorsque Leiris semble partir en roue libre — ce qui avait tant dérouté Queneau, premier lecteur de *Biffures* —, Roubaud décrit et justifie toujours avec grand soin (même lorsque cela semble dérisoire) les itinéraires, les protocoles, la manière de « tirer les ficelles » :

> chaque fois qu'une insertion est annoncée dans la prose, un fil de couleur partirait qui rejoindrait (pas nécessairement par le bas d'ailleurs) le point de texte appelé par l'insertion. Il y aurait des fils de couleurs différentes *[GIL 40]*.

Dans tous les cas, le parcours rhétorique prend les couleurs d'un jeu : Leiris évoque ainsi « la mère l'Oye de [s]a mémoire » *[BI 240],* tandis que la comparaison revient sous la plume de Roubaud : « le jeu de l'oie ou un Monopoly » *[GIL 325]*.

Ainsi *La Règle du Jeu* comme *Le Grand Incendie de Londres* font-ils la part belle à des écritures fortement hypertextuelles, qui produisent un liant, une justification rétrospective de l'œuvre. La constitution progressive d'un art de la mémoire où la citation tient un rôle mnémonique décisif se révèle terriblement efficace. D'où cet incessant métadiscours leirisien embrassant les œuvres précédentes et les nombreuses citations et autocitations qui émaillent le texte de Roubaud. *Poésie : ,* par exemple, est aussi une anthologie : 95 poèmes y figurent dont 39… de Jacques Roubaud. Subrepticement, on fait entrer écriture et lectures d'autres œuvres dans le cercle unifiant et magique de l'Œuvre.

3. Déjouer les règles, le temps à géométrie variable

Très nettement, l'on temporise. Les deux scripteurs ont clairement décidé de prendre leur temps, et le retard devient une méthode délibérée et affichée. *Biffures, Fourbis,* sont autant de paragrammes qui rendent compte du *perpetuum mobile* du langage. L'on a beau changer, on est toutefois toujours un peu le même. Et ce souci semble partagé par Roubaud : *il n'y a pas le feu*, si l'on ose dire, puisque l'incendie a déjà eu lieu[24].

3.1 Bifurs et bifurcations : prose ferroviaire

Pourtant, fourches, bifurcations et errances ne se font pas « au hasard » : aucun rapport avec une quelconque écriture automatique. La dérive est toujours *in fine* contrôlée ; le jeu a ses règles, ses rites et ses constantes, et Leiris conclut toujours son texte en en faisant un nœud très serré, extrêmement cohérent. Éclairées par l'enseigne lumineuse de la fabrique des papiers à cigarettes Zigzag, les *bifurs* – terme emprunté au langage de la signalisation ferroviaire – sont « des sortes de réseaux semblables à ceux qui mettent en communication toutes les régions distinctes composant un pays[25]. » Au fur et à mesure du voyage scriptural, le train leirisien, en *terra incognita,* dessine les paysages et les stations de la vie.

A contrario, lorsque son grand-père, chef de gare, prête un *Chaix* (c'est-à-dire, un indicateur de chemins de fer) au petit Jacques, celui-ci transforme le jardin familial carcassonnais en réseau ferroviaire, au moyen des fils de palmiers et établit *préalablement* « les horaires des trains fictifs » *[BO 113]*.

Quand la bifurcation chez Leiris reste cantonnée (c'est aussi sa force) dans les limites de la phrase, tout en suscitant des échos à des niveaux supérieurs, la bifurcation roubaldienne déploie sciemment une spatialisation à l'échelle du livre en touchant jusqu'à son mode de parcours. Inversement, la soumission à des contraintes suscite l'écriture et aboutit paradoxalement à une liberté grandie du lecteur.

3.2 Le dernier livre, le livre à venir

On le sait cependant : herbiers, archives et collections de fiches ne permettent de lutter qu'un temps contre les angoisses de mort, de la destruction de soi[26]. L'écrivain peut seulement tenter de constituer une

[24] « …permettez-moi de prendre un peu de temps… » *[BO 112]*
[25] Voir : *[BI 263-265]*
[26] Voir : N. Barberger, *Michel Leiris, l'écriture du deuil*, Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 1998.

encyclopédie fragmentaire, au long d'un système de lieux formant une mosaïque incomplète. C'est pourquoi nos textes s'enveloppent dans un métadiscours qui détaille les circonstances de ces « qui-perd-gagne ».

L'*Invention du fils de Leopepres* évoque les deux cas étudiés par Luria dans *The Mind of a Mnemonist :* celui de Cherechevski, l'homme à la mémoire monstrueuse et celui de Zazetski, « l'homme à la mémoire fracassée » qui sont les Charybde et Scylla du naufragé potentiel de la mémoire. Or, pour ne pas être submergé par les détails, Roubaud prend conscience qu'il faut opérer un *hara-kiri* de la mémoire pour paradoxalement retrouver celle-ci : « je me suis plongé dans l'entreprise de destruction de ma mémoire » *[GIL 261]*. C'est que le souvenir du souvenir est toujours susceptible de devenir un souvenir-écran. Dans cette impossible volonté de collationner toutes les images-mémoires, les deux œuvres se ressemblent fortement.

Du coup, les textes sont tenaillés entre deux tentations à la fois contradictoires et synergétiques : ne jamais finir (à supposer qu'une autobiographie puisse véritablement se terminer) et déjouer les lois qu'elles mettent en place. Continûment, Leiris se demande s'il n'y aurait pas lieu « d'amender [s]a méthode » *[BI 252]*. Témoin cette évolution délibérée de la composition de *La Règle* qui tend au resserrement. Quand *Biffures* comptait huit chapitres, *Fourbis* n'en comporte plus que trois ; *Fibrilles* se réduit à trois sous-parties, déclinant « la fière, la fière ». *Frêle Bruit* s'émiette en une unique partie. C'est que l'autobiographie, telle que Leiris la conçoit est tout « sauf une forme fixe[27] ».

Pour la plupart des lecteurs de l'époque, il ne fait pas de doute que *Fibrilles* met un point final à *La Règle du Jeu*. D'ailleurs le système d'échos et de renvois avec *Biffures* (*Vita* renvoie à *Mors*, « La Fière » reprend « 'reusement », *etc.*) semble refermer parfaitement la boucle. Amorcée par la divergence des « Biffures », l'œuvre semblait devoir se conclure sur la convergence des « Fibules ». Or, d'une part, *Fibrilles*, faux-adieu au lecteur, referme le tombeau du Livre et fait le deuil de la totalité et de la forme. Mais voilà qu'un codicille empêche la boucle de se boucler, car Leiris s'étant fixé pour règle de ne pas laisser derrière lui de fiche inutilisée, c'est à partir de cette contrainte explicite que *Frêle Bruit* s'écrit, sans le travail de suture de bifurcations si prégnant dans les textes précédents. Pour dérouter la routine, ce dernier volume conçu à la manière de paralipomènes se surajoute donc à la série, faisant imploser la voix narrative sous

[27] D. Hollier « Notice » de *FB, op. cit., p. 1557.*

l'effet des parataxes. Composé comme les « bouquets japonais » (Leiris) et en référence directe à Jarry[28], le texte, passant par la 'Pataphysique, semble tendre le relais à Roubaud.

3.3 Le deuil, l'oubli, la lacune.

On l'a déjà dit : l'échec pour Leiris eût consisté à trouver une règle du jeu. Ce sont bien la recherche de la règle du jeu (ou la probation de son absence), puis l'invalidation téléologique et formelle de celle-ci qui permettent l'écriture de *La Règle du jeu.* En revanche, depuis la ruine revendiquée et assumée de l'*Ur-Projet*, le souci de Roubaud, c'est de laisser du jeu dans le texte.

> Une des raisons majeures de l'échec de mon projet… est évidemment que je l'avais conçu comme un Tout devant être préalablement balisé par un plan global détaillé qui constituerait une prévision contraignante du contenu approché de l'ensemble de ces parties. *[BW 55]*

Le scepticisme de la fin de la branche V accroît la perplexité du lecteur[29]. La parodie du genre devient insistante : on finit par culbuter la fable autobiographique en contestant les ressorts classiques de l'écriture intime et en pervertissant ses procédures canoniques. Certes « la poésie ne se contredit pas » mais les protocoles, déjà sujets à caution[30], lorsqu'ils ne se dissimulent pas dans les replis des textes, semblent infiniment révisables. La contrainte est surtout un moyen d'obtenir une forme… à géométrie variable.

Sans avertissement, bien avant les 192 moments-prose attendus, le texte se conclut sur un chapitre intitulé « Tout : rien » Une esthétique de l'incomplétude, une programmation de l'échec se met en place. La narration de la destruction physique du l'*Ur-Projet* forme donc *l'excipit* du volume V, dernier volume paru à ce jour. Roubaud conclut (?) sur une analepse qui nous fait revenir en 1978 (deux ans après la parution de *Frêle Bruit*). Cette interruption figure peut-être la résultante de la rencontre avec le principe d'un « critère d'achèvement externe à l'écrit » (on connaît les différentes difficultés techniques qui opposent Roubaud et son éditeur quant à la présentation matérielle des volumes). Elle signifie peut-être également le renoncement, peut-être programmé, du projet et, en ce cas, le volume VI resterait volontairement à l'état de livre fantôme...

[28] Voir : *Ubu sur la butte avec leurs prolégomènes et paralipomènes.*
[29] « J'abordais alors le *Grand Incendie de Londres* bien décidé à détruire, à saper les fondements mêmes de cette idée, en faire apparaître les illusions pernicieuses. » *[BW 57]*
[30] « Il y place pour des modifications, des ajouts, des corrections, des repentirs »*[GIL 77]* « je ne rature jamais je ne corrige pas » *[PO 248].*

> L'inachèvement serait laissé visible dans le livre, comme il l'était dans le manuscrit (où les signes de l'achèvement n'étaient alors que l'indication de manques à combler prochainement) *[BW 99]*.

Conclusion

L'« autobiographie critique », l'« autobiographie sous contraintes » sont des étiquettes qui échouent à définir avec justesse ces écritures-rhizomes qui bifurquent dans les profondeurs de la mémoire. Avec ses règles imposées, l'écriture autobiographique se présente d'emblée au plus loin de l'état de grâce que représente la poésie, obligeant au détour ; et pourtant, elle conduit Leiris à espérer puis à désespérer d'une règle d'or, englobante, totale. L'entreprise de Roubaud consiste elle aussi à se débattre avec le fantasme en ruines du Livre total, en usant de diverses stratégies d'écriture, en déployant la palette de la contrainte. Contrainte, dont on sait bien que si les effets ne sont pas toujours prévisibles, elle procure au moins une forme de vie moins changeante que le cœur des humains.

Université de Perpignan

Anne-Marie Amiot

Raymond Roussel explorateur de contraintes : précurseur ou surréaliste à rebours ?

« Des vers se forment dans mon âme /…
À les faire je suis contraint »
Raymond Roussel, « Mon Âme », II, Lemerre (1935).

De quelle contrainte s'agit-il dans cette épigraphe ? Contrainte éducative ? psychologique, idéologique, poétique ? De leur somme sans doute. Car, en tous domaines, en particulier celui de l'écriture, Raymond Roussel est la contrainte faite homme, tandis que le surréalisme incarne au xxe siècle, la volonté de totale libération de l'Homme, de son être profond, et de ses moyens d'expression. Au regard de l'Histoire, plus modestement du critique littéraire, les rapports noués entre Roussel et les surréalistes que tout, ou presque, séparait, relèveraient donc d'un jeu… surréaliste, inventé par le « demain joueur », cher à Breton. Et leur rencontre paraît aussi improbable que celle de la fameuse « machine à coudre et du parapluie sur une table de dissection ».

En fait, il s'agit d'une double rencontre en deux temps : l'une, cristallisée en 1924 par la représentation de *L'Étoile au front*. Mais si les surréalistes connaissent alors Roussel, la réciproque n'est pas valable. Selon tous les témoignages[1], Roussel, *excentrique* de la Belle-Époque, ne connaît pas les trublions tapageurs qui, à sa stupéfaction, défendent sa pièce avec vigueur…

[1] Cf. Caradec, et surtout H. Béhar, « Roussel en Gloire », *Mélusine, VI*, 1984, p. 41-60.

L'autre rendez-vous a lieu après sa mort (1933). Sensible à leur enthousiasme et leur fidélité, sans pour autant avoir compris, encore moins rallié, le surréalisme, il leur confie le soin de veiller sur l'édition de *Comment j'ai écrit certains de mes livres (CJE)*, déposé chez Lemerre, leur léguant son seul trésor : l'espoir de son « épanouissement posthume à l'endroit de [s]es livres» (*CJE*,35). Au prix d'un nouvel éclat, puisque dans cet ouvrage, Roussel révèle avoir écrit une partie de son œuvre, selon «un procédé très spécial d'écriture», une **contrainte** de son invention. Ce qui contraint ses contemporains, en premier lieu les surréalistes, à réviser la lecture ou plutôt, les lectures antérieures de son œuvre.

Démêler les rapports complexes qui ont lié les surréalistes à Roussel suppose donc un examen de leurs projets respectifs, antinomiques au vu d'une analyse partielle ou superficielle du Mouvement, défini par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* (1924). Texte programme et déjà bilan d'expériences scripturales, plein de surprises.

I – Le surréalisme : liberté sans contrainte ?

Schématiquement, le surréalisme flamboyant de ce premier texte surréaliste, canonique, anarchique, libertaire, engage d'emblée une croisade philosophico-poétique contre la totalité des contraintes imposées à l'homme par le « principe de réalité », contre lequel Breton, disciple de Rimbaud, de Mallarmé (*MS*, p. 33) et de Valéry, s'est insurgé dès son entrée en littérature. Or ces références « idéalistes » situent le surréalisme dans le même camp que Roussel : celui des détracteurs du Réalisme esthétique.

Débat formel poussiéreux, qu'après Dada, le surréalisme balaie pour revendiquer ce qui constitue son originalité, la liberté absolue d'expression, fondée sur l'abandon de l'esprit aux seules dictées des « automatismes » d'un inconscient dont Freud a dévoilé l'importance et les richesses insoupçonnées.

1. L'écriture « automatique » : *entrée des médiums*

Breton et ses amis se veulent donc « modeste appareil enregistreur » (*MS*, 41) de ces données, devenues sous sa plume « voix surréaliste » (*MS*, 61), puis à la fin du *Manifeste,* « grande voix surréaliste», éternelle et prophétique. Dans le groupe, seul Desnos «parle à volonté» cette « *Parole surréaliste* » qui déborde l'espace poétique normal pour recouper, voire occuper, celui nouvellement investi par la psychanalyse, science d'écoute et de profération de la parole inconsciente «du mannequin anonyme sans nez, sans yeux, sans oreilles[2] ». Aussi Breton se lance-t-il, avec Soupault,

[2] A. Breton, *Anthologie de L'Humour Noir* (1940), Le Livre de poche, 1966, p. 290.

sur les traces de Freud. Tous deux décident de se les appliquer à eux-mêmes, afin d'obtenir « […] un monologue de débit aussi rapide que possible […] et qui soit, aussi exactement que possible, la pensée parlée (*Ibid*.) ». En résultent *Les Champs magnétiques* (1919), œuvre expérimentale et inaugurale du surréalisme.

Capter « la voix surréaliste » dans son intégrité, tel est le rêve auquel s'adonne le groupe notant rêves, fantasmes ou scénarios surgis dans des états de demi-conscience ou d'exaltation paranormale, naturelle ou provoquée par la drogue ou l'hypnose. C'est l'*Entrée des Mediums*[3] : Péret et Desnos qui, dès 1922, expérimentent les «sommeils médiumniques », parfois terrifiants où s'expriment, oralement ou graphiquement, leurs fantasmes habituels. Peut-on tenir ces deux types de production textuelle pour des créations sous « contrainte » ? Expérimentales et artificielles, elles n'en produisent pas moins de « l'écriture ». Le débat reste ouvert.

Toujours est-il que le recours à « l'automatisme » qui bannit toute contrainte d'écriture, linguistique comme stylistique, produit une inflation de textes qui, « poétiquement parlant, […] se recommandent par un très haut degré d'absurdité immédiate » (*MS*, p. 327). Transcrire la « voix surréaliste » ne produit pas obligatoirement du « poétique », encore moins l'**écriture** d'une œuvre. L'automatisme pur s'avère une impasse.

La « voix surréaliste » va-t-elle sombrer dans le silence ? Desnos relève le défi, salué par Breton : « Il n'est depuis 1921 aucune personnalité qui, en poésie, ait marqué aussi fortement son empreinte, que Robert Desnos[4] ». Dans ses nouveaux recueils, *Pénalités de l'Enfer ou Les Nouvelles Hébrides* (1922), *La Liberté ou l'Amour* (1923) ou *Deuil pour Deuil*, (1924), il parle **et** écrit «surréaliste à volonté», mêlant aventures débridées et absurdité onirique aux évocations lyriques. Poète *sismogaphe* et « *porte-plume* », il invente la « poésie, au besoin sans poème », c'est-à-dire, sans forme ni objectif, ni dire prédéterminé, en un mot, sans « contrainte » aucune : apparemment seulement[5].

2. Entrée des contraintes : le « procédisme »

Aussi, en appelle-t-il à de multiples procédés d'écriture. En témoigne *Corps et Biens* (1930), somme de sa démarche poétique (1919-1929). Un ludisme contraint fournit le socle linguistique original de ses premiers recueils, *L'Amour des Aumonymes* (1923) ou *Langage cuit* (1923), auquel

[3] A. Breton, *Les Pas Perdus*, (1924), Gallimard, Pléiade, t. I, p. 273 (abrév. *P.* I).
[4] *La Confession dédaigneuse*, *P*. I ,198.
[5] *Cf.* les doutes soulevés par M.-C. Dumas, *Nouvelles-Hébrides et autres textes,* (1922-1930), *Préface*, Gallimard, NRF, 1978, p. 59-61.

s'ajoutent jeux de mots et calembours, déjà inclus dans les « réécritures » des formes simples — maximes ou proverbes — de *Rrose Sélavy* (1922-23). Contrainte qu'il anoblit en élisant pour un vaste projet, la réécriture du *Tarot,* dont la symbolique imagée, inspire et structure le diptyque poético-mystique, *À la Mystérieuse* (1926) suivi de *Les Ténèbres*[6] (1927). Car, parodique ou non, la réécriture se généralise et s'affirme comme l'une des contraintes d'écriture favorite des surréalistes. Ayant constaté les *limites* de l'écriture automatique, mais non de « l'automatisme psychique », son gisement aléatoirement productif, les surréalistes se sont donc résignés à utiliser des *contraintes*[7] d'écriture classiques ou modernes (tel le *collage* dada), adaptées au projet surréaliste. Et Breton lui-même, dès le *Manifeste*, livrera certains « SECRETS DE L'ART MAGIQUE SURRÉALISTE ». Pour conjurer les pannes — « si le silence menace de s'établir » — ou les déviances, si « la ligne est trop claire », Breton insiste sur la nécessité de « ramener l'arbitraire » en posant, comme initiale du mot qui suit le mot « dont l'origine semble suspecte », « une lettre quelconque, la lettre "l" par exemple, toujours la lettre "l" (*MS* p. 45) ».

Contrainte moderne, cet appel au ***hasard*** mallarméen, poursuivi parallèlement à l'exploration et l'exploitation esthétique des gisements de l'inconscient, emprunte à des contraintes psychanalytiques, inédites en littérature, mais expérimentées par Breton pendant la guerre. Il prône le dialogue rapide, « à bâtons rompus » (*Ibid.* p. 336), les jeux mécaniques, du type « questions et réponse » ou « cadavre exquis », producteurs de lapsus, calembours ou mots d'esprit, analogues aux productions de l'inconscient. Il tiendra toujours pour « d'authentiques performances surréalistes[8] », ces pratiques génératrices de cet *humour* ultérieurement qualifié d'*objectif,* consubstantiel au surréalisme, comme à Dada (*Ibid.* p. 57-59), et déjà dégagé à l'insu de tous, au début du XXe siècle, par le singulier procédé (*CJE*, p. 21) de Raymond Roussel.

En pratique, comme en théorie, la **radicalité** de l'*écriture automatique* fut donc de courte durée. Pourtant, tel un mythe, elle continue de définir le surréalisme dans l'inconscient collectif, tant sa dynamique révolutionnaire ouvrit durablement, selon J. Gracq, une nouvelle « ère poétique ».

Ce rapport génétique à l'inconscient restera le moteur fondamental du processus de *découverte* progressive et progressiste d'une écriture neuve. Les divers procédés n'en seront jamais que les « moyens » d'exécution

[6] *Cf.* A.-M. Amiot, « Robert Desnos, poète de la Tradition », *Mélusine* n° XVI, L'Âge d'Homme, 1997, p. 69-90.
[7] Le mot apparaît deux fois dans le *MS* (1924).
[8] *L'Amour Fou* , III,1937, Gallimard, Folio, 1976, p.51-52.

« qui demanderaient d'ailleurs à être étendus » (*Ibid.* p. 57). Et Breton de conclure : « Je me hâte d'ajouter que les futures techniques surréalistes ne m'intéressent pas » (*Ibid*. p. 60).

3. Le « procédisme » surréaliste

Recettes regrettables mais indispensables, dont la présence est perçue et dénoncée par certains contemporains détracteurs du Mouvement, qualifié de *Procédisme*. Conception insolite du surréalisme contre laquelle s'insurge Breton, en ouvrant le *Second Manifeste*[9](1929) sur la transcription d'un débat de la « Société médico-psychologique » entre P. Janet, pour qui « les ouvrages des surréalistes sont surtout des confessions d'obsédés et de douteurs », et le Professeur Clérambault, (la bête noire de Breton !), dont les propos injustes et partisans témoignent pourtant d'une certaine perspicacité littéraire :

> Les artistes excessivistes qui lancent des modes impertinentes, parfois à l'aide de manifestes condamnant toutes les traditions, me paraissent au point de vue *technique* (…) pouvoir être qualifiés tous de **Procédistes.** Le Procédisme consiste à s'épargner la peine de la pensée, et spécialement de l'observation, pour s'en remettre à une facture ou une formule déterminées, du soin de produire un effet lui-même unique, schématique et conventionnel : ainsi l'on produit rapidement, avec les apparences d'un style, et en évitant les critiques que des ressemblances avec la vie faciliteraient (…).

Pour la postérité, réduire le surréalisme au « procédé d'écriture » est certes inattendu, vu que « l'écriture automatique » constitua longtemps son glorieux label existentiel. En revanche, cette caractérisation éclaire, sans le vouloir, la filiation conceptuelle profonde, due à la commune souche « irréaliste », qui existe entre le surréalisme et Roussel, dont toute l'œuvre relève d'une démarche *procédiste*, peu originale jusqu'à l'invention de son singulier *Procédé*. Indétectable[10] et tenue secrète, cette contrainte inédite transforme radicalement son écriture : elle passe de l'excentricité fin de siècle à la modernité surréaliste.

[9] 1930 à longtemps été considéré comme la fin de la phase dite « passive » du surréalisme, « *au profit d'une exploration systématique de l'irrationnel* » par toutes les techniques, en particulier la « *paranoïa-critique* ».Ce qui n'est qu'en partie vrai.

[10] Comme le demeureront longtemps les contraintes de réécritures qui président à la rédaction de *L'Immaculée Conception*, dont le titre jeu-de mots se révèle être une antiphrase humoristique, en même temps qu'une réalisation ouvrant effectivement une nouvelle ère de l'écriture.

II – Raymond Roussel, le « procédiste »

A. Le mondain « excentrique », poète et musicien

Or personne, pas même lui, grand bourgeois, aux antipodes de l'anarchisme libertaire ou révolutionnaire du surréalisme, ne pouvait prévoir cette collusion avec ce groupe inconnu de lui. Dandy fortuné, habitué des salons, il s'adonne aux divertissements mondains, terreau nourricier, *anecdotique*, de sa thématique. Culturellement classique, il admire les écrivains à la mode. Amateur de théâtre, il fréquente le music-hall, le Grand-Guignol, mais surtout le théâtre de boulevard où règnent Mæterlinck, Rostand ou Feydeau dont il apprécie l'usage savant du *calembour*. Il s'en saisira comme première et constante contrainte d'écriture.

Épris d'opérette et d'opéra, de Massenet comme de Wagner, Roussel est un pianiste chevronné. Lauréat du Conservatoire de Paris, il s'est astreint aux heures de travail répétitif requises pour l'obtention d'un accessit, induisant vraisemblablement un lien entre *contrainte* de travail et performance, mais aussi entre *contrainte* et « écriture ». Car toute création musicale repose sur des procédés d'écriture, dont la modification procure parfois la *gloire* au compositeur : ainsi en va-t-il du « motif du désir » qui inaugure *Tristan et Ysolde* de Wagner pour ne se résoudre qu'à la dernière mesure ; ou de la « cadence fauréenne », spécifique de l'idiome du compositeur. Deux procédés que Roussel, admirateur de Wagner, amateur voire apprenti-compositeur de mélodies, ne pouvait ignorer. Car, vraisemblablement élève de Fauré, nommé en 1896 professeur au Conservatoire, Roussel écrivait texte et musique de mélodies. Pourtant, il « prit le parti d'abandonner la musique pour ne plus faire que des vers » *(CJE,* 28*)*. Choisissant alors la forme d'écriture la plus contraignante, la poésie qui obéit à des règles.

B. Des contraintes classiques aux procédures contraignantes

1. Première contrainte : la versification

Sous le coup de la révélation (*CJE*, p.26-29) de son génie *poétique*, plongé dans une frénésie d'écriture qui le marquera à vie, Roussel, en 1897, publie *Mon Âme*, long poème autobiographique et hagiographique ainsi que *La Doublure, roman en vers*, qui n'obtient aucun succès. Déception où s'origine, selon P. Janet, « une véritable crise de dépression mélancolique avec une forme bizarre de délire de persécution […] qui guérit très lentement en laissant des traces encore aujourd'hui. » Pour répondre à sa

« mission » poétique, Roussel « fait des vers indéfiniment. […] Je saigne sur chaque vers », confie-t-il[11]. La contrainte d'écriture se double donc d'une contrainte d'écrire, génératrice de son enfermement progressif dans la « névrose », d'une *réglomanie* qui s'épanouit spécialement dans l'exploration technique des contraintes classiques, comme des *surcontraintes* d'écriture.

2. Des variations expérimentales sur les contraintes classiques (versification, calembours, anagrammes), à leur combinatoire.

Sans distinction de genre, ses textes sont alors, en tout ou partie, versifiés, ou référencés au vers, marque du *poétique*. Son attrait pour l'art naïf, partagé avec les surréalistes, le porte, vers et prose mêlés, vers le conte, boulevardier, régional ; ou vers le légendaire, telle *Une Page du Folklore breton*, interminable récit en vers, emboîté dans une anecdote en prose, qui fait retomber sur ses pattes, un « **m**outon », devenu « **b**outon » à cinq pattes !

La virtuosité technique maniant calembours et contraintes lettristes (anagrammes, métagrammes) ne crée rien d'original. Publiés dans des revues ou des journaux, ces exercices de style, sortes de *variations*, au sens musical, sur des contraintes ludiques classiques, brillent par leur banalité. Leur creuset, pourtant, est déjà typiquement roussellien : de pure essence fantaisiste. Irréalisme absolu et humour Belle-Époque, dans les descriptions des chars du Carnaval de Nice dont aucune ne décrit le *réel*. Même contrainte — le calembour produisant mêmes effets — *L'Inconsolable*, comme *Têtes de Carton du Carnaval de Nice,* rivalisant de platitude thématique et littéraire avec les textes contemporains, ne répondent ni aux espoirs de gloire, ni au labeur insensé de leur auteur. Ils resteront en tant que témoignages « documentaires » du cheminement obstiné de Roussel vers la découverte d'une écriture contrainte originale. Un succès relatif (*CJE,* p.29) couronne les trois textes en vers de *La Vue* (Lemerre,1904) qui, à la manière de Feydeau, d'A. Allais ou de Cami, *sans le montrer ni le dire*, appliquent et développent au pied de la lettre une expression proverbiale, « regarder le monde par le petit bout de la lorgnette ». Roussel y tait l'énoncé, source d'un texte descriptif, « irréalisé » par sa distanciation, due au procédé théâtral du voyeur, repris dans *Impressions d'Afrique*. Dissimulation de la contrainte qui modifie la réception du texte par le lecteur : premier pas vers l'occultation des diverses phases de son « Procédé », dont la découverte avance au rythme des *expériences*. Terme

[11] Chapitre extrait d'un ouvrage général de P. Janet, *De l'angoisse à l'extase*, Paris 1926, T.I, p. 132-137, inséré par Roussel dans *CJE*.

scientifique employé à dessein. Car, dans *CJE,* Roussel, le positiviste, épris de science, semble, dans son parcours de découverte de **la** contrainte originale, procéder selon une *méthode* d'essais et erreurs. La fécondité d'une expérimentation n'étant pas immédiatement perceptible, sa valeur attend le nombre des écrits, en prose cette fois.

3. Passage au récit prosaïque autarcique

Immédiatement jugée remarquable, une autre contrainte, l'alliance *systématique* du calembour et du métagramme, génératrice de *Chiquenaude*, récit en prose, publié en 1900, commence ainsi : « Les vers de la doublure (acteur) dans la pièce du *For**b**an Talon rouge* avaient été composés par moi », pour s'achever sur : « Les vers (asticots) de la doublure (du vêtement) dans la pièce (raccommodage) du fort **p**antalon rouge ! …». Souvent utilisée, alliée à d'autres dans les « *Citations Documentaires* » (*CJE,* p.37-124), où Roussel fait ses gammes d'écriture, cette combinatoire sera validée comme une exceptionnelle productrice textuelle, par sa sélection dans « *Textes de Grande Jeunesse ou Textes – Genèse* » (*CJE*, p.161-259). Portant sur la première et la dernière phrase, la contrainte métagrammatique crée entre elles un jeu de mots, en comblant un espace sémantiquement vide, par un récit qui va des mots aux mots, détournés de leur sens inaugural — avec ou sans modalisation homophonique. Genèse, à partir du déplacement minimal d'une lettre, d'un récit non référentiel, autarcique, qui offre la structure contrainte la plus primitive, bouclée sur elle-même, de la production narrative roussellienne.

En revanche, présenté comme inaugural et typique de sa méthode d'écriture, *Parmi les Noirs*, « embryon » d'*Impressions d'Afrique* (*CJE,* p.163), témoigne d'un rapport plus thématique que formel avec ce livre. Totalisant la somme des combinatoires antérieures au Procédé et reposant, sur des contraintes classiques d'écriture (rebus, recours au dictionnaire etc.), ce récit clôt les années d'apprentissage de Roussel, désormais « abonné » à l'exploration du « procédé d'écriture très spécial », qu'il vient de découvrir et dont il taira l'existence jusqu'à sa mort. J'en rappelle brièvement le principe.

III – Le procédé roussellien

1. Rapide historique

L'exposé de sa forme simple ne diffère guère de l'analyse qui précède :

> Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple « *billard* » et « *pillard* » ; puis j'y ajoutais

> des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais deux phrases presque identiques.
>
> Le problème consiste alors à relier la première phrase à la seconde.
> Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux.

Suit alors une série d'exemples puisés dans *Impressions d'Afrique* (*CJE*, p.12-20), puis, pour la seconde phase, dans *Locus Solus* (p. 23) : « Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque dont **je tirai des images** en la **disloquant,** un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus ». Technique éprouvée dans « *Parmi les Noirs* » et autres « *Textes – Genèse* ».

Le recours spécifique aux *vers* d'une chanson ou d'un poème est plus intéressant, vu que l'*homophonie* en règle la transcription, et fonde la narration sur une donnée *poétique*. Verlaine recommandait « De la musique avant toute chose ». Roussel insiste donc sur l'essence poético-musicale de sa prose : « Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques. C'est essentiellement un procédé poétique. ». Qui, de plus, implique le « hasard » vu le choix « d'une phrase quelconque » ou l'aveu, « J'usai de n'importe quoi », exemplarisé par : « Le chiffre cinq avait été pris au hasard ». Je reviendrai sur ce point essentiel. Ce Procédé évolué[12] » permet de briser le cercle des *jeux* de langage pour l'*ouvrir* sur une « palette » sémiotique, diversifiée, productrice de textes anecdotiques, *poétiques*, *merveilleux*, sans atttaches référentielles, mais sémantiquement clos sur eux-mêmes[13].

Reste à les intégrer dans des structures narratives ou dramatiques dont la « normalité », par rapport aux « genres » reconnus, s'avère plus que problématique : impossible. Roussel invente donc des procédures diverses : soit insolites, « redoublement » du récit, (différencié d'ailleurs, dans *IA* et *LS*), ou fragmentation par parenthèses emboîtées, (*Nouvelles Impressions*) ; soit simplissimes : pseudo-banalités de la conversation (*L'Étoile au Front*), ou « jeu de pistes-devinettes », (*Poussières de Soleil*) ; soit esthétiquement recherchées : liaison des épisodes narratifs par la musique. Mais qu'il les

[12] « Étrangères au procédé sont les poésies *L'Inconsolable* et *Têtes de carton du Carnaval de Nice*, ainsi que la poésie *Mon Âme* […]. Il ne faut pas chercher de rapports entre le livre *La Doublure* et le conte *Chiquenaude* : il n'y en a aucun. (*CJE*, 25).

[13] *Les Documents pour servir de Canevas CJE* (263-307), offrent un échantillonnage de matrices textuelles. Breton (*Poisson soluble*), Desnos (premiers poèmes), et même Perec (B. Magné, *art. cit*. *op.cit*. *infra*) ou… Mallarmé qui remet la contrainte au goût du jour dans *Les Loisirs de la Poste*, n'écrivent, sous une contrainte ou surcontrainte *stricto sensu* que des textes courts. Pour générer du narratif, la contrainte doit entrer dans une stratégie d'écriture (cf. *infra*).

crée ou les emprunte au patrimoine littéraire, Roussel procède toujours de la même manière. Il juxtapose des anecdotes, sans établir d'autre structure spatio-temporelle que leur succession ou leur répétition, sans les intégrer *métonymiquement* dans un ensemble narratif cohérent. La similitude homophonique des éléments textuels bloque la logique narrative *métonymique*[14] de ses textes, irrémédiablement *métaphoriques*, donc *poétiques*, selon la terminologie de Jakobson… et le vœu de Roussel. Il ne percevra jamais la rupture, qu'implique automatiquement dans la logique du discours, le Procédé lucidement revendiqué par lui, comme « poétique ». Source de sa singularité géniale, et de sa gloire posthume, de son vivant, cette **surcontrainte** accroît son malheur existentiel.

2. Une production sans gloire

Car occultant leurs contraintes d'écriture, *IA* (1910) comme *LS* (1914), récits sur des thèmes d'époque désorientent les lecteurs par l'*humour*, l'insolite, en un mot l'excentricité « surréaliste » avant la lettre**,** tant de leurs propos, que de leur structure déjantée : dans *IA*, Roussel démonte un par un dans la seconde partie, les effets de surprise créés dans la première...

IV – Rencontre entre Roussel et les surréalistes

1. Le quiproquo : Roussel champion « surréaliste » de l'automatisme psychique

Roussel devient donc célèbre grâce aux artistes anticonformistes. Ils apprécient sa bizarrerie, voient en lui l'héritier de Jarry, puis le précurseur de l'Apollinaire des *Mamelles de Tirésias* (1917). Comparaisons peu appréciées par Roussel qui, dès 1915, est virtuellement annexé par les futurs surréalistes qui, comme lui, goûtent les jeux de mots, le cirque, le music-hall, ou le Grand-Guignol, dont est pétrie son œuvre. À l'instar d'A. Cravan, il les attire par son excentricité et plus encore par les esclandres dignes des *performances* dada ou surréalistes que, dès 1911, avaient déchaînées les adaptations théâtrales d'*I.A* et de *LS* (1915). Que renouvelle en 1924 la représentation de *L'Étoile au Front* (*CJE*, p. 32).

Or ce chahut qui étonne et blesse Roussel ravit les surréalistes. Selon le mot de Cocteau, la pièce représente « l'épanchement du schizophrène qui vit en chacun de nous ». En 1924 où le groupe discute la validité

[14] Sur ce point, cf. Bernard Magné qui dégage magistralement la différence entre Roussel, Perec et plus généralement les Oulipiens, « Roussel et Perec derechef : à propos des procédés », in *RAYMOND ROUSSEL, perversion classique ou invention moderne ?* Sous la direction de P. Bazantay et P. Besnier, Cerisy, 1991, Interférences, Rennes, 1993, p. 245-266.

de l'écriture automatique, Roussel lui offre l'incarnation du surréaliste idéal qui, laissant naturellement parler en lui *la voix surréaliste*, écrirait sans contrainte sous sa dictée… Confortant leur foi dans la viabilité d'un art poétique fondé sur l'expression de l'inconscient, cette représentation rassemble le Groupe sous la bannière étoilée de leur héraut. Sacré Surréaliste dans le *Manifeste*, Roussel accède à la Gloire littéraire au nom de la folie et d'un *anecdotisme* étranger à son ambition poétique… Témoignage de son *décalage* esthétique avec le surréalisme, mais plus encore, de son *décalage* existentiel[15].

2. Contrainte et décalage existentiel

Construite sur un suspens dramatique, dénué de sens (puisqu'il disparaît dès le deuxième acte), *L'Étoile au front* propose un spectacle décousu d'anecdotes sans queue ni tête — en partie générées par le Procédé encore ignoré. Ce non-sens séduit les surréalistes, mais non le sujet traité par Roussel. Pourtant si vital à ses yeux, qu'il l'expose clairement à la fin de la pièce, lorsque tel un *deus ex machina*, l'antiquaire Joussac/Roussel offre enfin à ses hôtes un livre, *Les Prédestinés,* « œuvre maîtresse du psychographe Boissenin », ainsi résumée :

> Il nous dit dans sa préface, qui roule sur une poétique image : celle de *l'étoile au front* , — que certains ont de naissance, que nul n'acquit jamais, — marque sublime des grands créateurs dans toutes les branches du beau. Absolu dans sa croyance aux célestes et irrésistibles dons **innés** échus **fortuitement**, il montre combien drôlement, du haut en bas de l'échelle sociale, furent de tout temps entre les fronts répartis les étoiles. […] Ayant ainsi préludé, Boissenin, dans le corps de son livre, passe en revue les fronts à étoiles de toutes les époques, faisant de son mieux servir ses commentaires au triomphe de sa théorie.[…]. (*EF*, p.311).

Mais ce flot d'anecdotes, illustrant le symbolisme du titre, a noyé dans le *message* pathétique de Roussel, sur la méconnaissance des « génies » par « l'ahurie place publique » — déjà stigmatisée par Mallarmé ou Villiers de L'Isle-Adam.

3. La « chasse au trésor »

Hormis *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1933) (« nouvelles » parce qu'elles inaugurent un nouveau type de contrainte ?), *Poussières de soleils* (1926) et *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1936, *post.*) visent à révéler l'existence du Procédé, sous la structure allégorique d'une « chasse au trésor ».

[15] - Cf. A-M Amiot, « Raymond Roussel surréaliste dans le Décalage », *Mélusine* n° XVIII, L'Âge d'Homme, 1999, pp. 267-279.

En 1948, Jean Ferry s'emploie à décrypter et reconstituer « *La chaîne de Poussière de Soleils*[16] » (163-177), chaîne verbale où des mots-indices mènent à d'autres mots, lettres ou objets qui, sous l'intrigue naïve, incitent à chercher un *trésor* symbolique, le Procédé, dont Roussel ne dirait mot. D'où la conclusion : « Le trésor était bien caché » (*Ibid*. p.176). Si bien enfoui, précise Ferry dans une note[17], que Roussel se proposait de revenir sur ce thème, « qu'il éprouvait le besoin de le développer sur un autre plan ». D'où l'hypothèse que « La Chasse au trésor » de *La Poussière de soleils* ne serait que le premier maillon d'une chaîne révélatrice[18] bouclée sur *Comment j'ai écrit*.

4. La reconnaissance surréaliste de Roussel écrivain : humour et automatisme

Constat de ses échecs, mais *Manifeste* historique de l'écriture roussellienne par la révélation du rôle et de l'usage que Roussel fit de ses contraintes d'écriture, ce livre, dédié « aux écrivains de l'avenir » qui « pourraient peut-être l'exploiter avec fruit », s'offre comme un bréviaire ou un manuel du bon usage de la contrainte**.**

À sa parution, il intrigue, puis déçoit, avant de susciter trente ans après, études critiques et procédures nouvelles d'écriture, d'impulser, entre autres, celles de l'OuLiPo et, plus largement, du « Nouveau Roman ».

Je me limiterai à la réaction surréaliste, en particulier, à celle de Breton. Le *Manifeste* louait l'originalité d'un anecdotisme surréaliste de Roussel, produit « d'une étrange usine ». Dans *L'Anthologie de L'Humour Noir* (1940)[19] il reconnaît et analyse son génie proprement *littéraire* caractérisé par l'*humour*. Label de qualité et de modernité, « aujourd'hui principe du seul commerce intellectuel de haut luxe », dont il dégage, après et d'après Freud, la fonction complexe, débouchant sur le plaisir. Relèverait peut-être de cette jouissance, la complaisance de Roussel à détailler avec *humour* l'accueil catastrophique de ses diverses prestations littéraires. Contrairement à Brisset avec qui Breton le compare implicitement, selon les mêmes critères freudiens.

[16] Jean Ferry, *La Chaîne de Poussières de soleils* », Arcanes, 1948.
[17] Breton dans *« Fronton Virage », préface* à l'ouvrage, (*op.cit*. p. 26) s'arrête sur cette note qu'il juge « *primordiale* » et la commente dans une perspective ésotérique, très vraisemblable, vu l'admiration de Roussel pour Flammarion.
[18] *PS* était bien un écrit testamentaire où Raymond Roussel tentait désespérément de dévoiler, les « dessous », sinon les « contraintes », de son écriture, par des remarques (Cf. le discours du « *Minus-habens* »(*PS, IV, 5*). Poussières remarquables, fragments de « trésor » brillant sur la piste, dont l'accumulation en chaîne mène au Trésor, à l'un de ces Soleils qui illuminent la voie lactée, illustration finale des *NIA* — lieu espéré de l'apothéose roussellienne ?
[19] A. Breton, « Préface », *Anthologie de L'Humour Noir*, Livre de Poche, 1966, p. 14-16. Notice sur « Raymond Roussel », *Ibid*., p. 289-302.

Ce qui le conduit à distinguer deux formes d'*humour* : l'un de *réception,* opposé à l'humour d'*émission* dont Roussel est l'un des maîtres. À l'époque moderne, son humour est le parfait exemple de la métamorphose de la représentation du mythe de l'automate, « passé du monde extérieur dans le monde intérieur, en l'appelant à se produire au-dedans même de l'esprit. » (*HN*, p.290). Car :

> La psychanalyse a en effet, décelé dans le grenier mental, la présence d'un mannequin anonyme, sans yeux, sans nez et sans oreilles assez semblable à ceux que Giorgio de Chirico peignait vers 1916 […].

Mannequin qui, mis à nu, « se révèle être d'une grande mobilité ». Et ajoute Breton : « C'est du besoin même de donner toute licence à cette mobilité qu'est né le surréalisme ». Même si le mouvement a répudié ce radicalisme stérile apparenté à la démence, pour se ranger, vers 1930, à l'exercice de la « paranoïa-critique ». Cherchant, à cerner le « mannequin » qui habite et détermine en partie le psychisme complexe de Roussel, Breton évoque les intermittences de « l'automatisme psychique » :

> On sait aujourd'hui que « l'automatisme psychique pur », au sens où ces mots s'entendent aujourd'hui, ne prétend désigner qu'un état-limite qui exigerait de l'homme la perte intégrale du contrôle logique et moral de ses actes. Sans qu'il consente à aller si loin ou plutôt à s'y maintenir, il arrive, à partir d'un certain point, *qu'il se trouve actionné par un moteur d'une force insoupçonnable, qu'il obéisse mathématiquement à une cause de mouvement d'apparence cosmique qui lui échappe*[20]. La question qui se pose à propos de ces automates comme des autres est de savoir si en eux un être *conscient* est caché. Et *jusqu'à quel point*, conscient ? peut-on se demander à propos de l'œuvre de Raymond Roussel. (*Ibid*. p. 290)

En effet, « sa prodigieuse richesse d'invention » a toujours laissé penser qu'il usait « d'un *aide-imagination* » qu'il « a tenu à révéler lui-même après sa mort ». Preuve irrécusable d'une **conscience critique**. Car contrairement à Brisset, Roussel use de procédés où « le rationnel limite et tempère constamment l'irrationnel. » Fine analyse étiologique de la dialectique obsessionnelle à laquelle obéirait Roussel, qui éclairerait sa stratégie d'écriture contradictoire et complémentaire : « Le plus grand arbitraire introduit dans le sujet littéraire, il s'agissait de le dissiper, de le faire disparaître par une suite de passes où le rationnel limite et tempère constamment l'irrationnel ». (*Ibid*.291). Roussel fonderait sa qualité d'écrivain sur cet épuisant jeu pervers.

[20] C'est moi qui souligne.

Épris d'idéalisme poétique absolu, prenant au pied de la lettre le vœu de Mallarmé, « céder l'initiative aux mots », il s'emprisonne dans leur chaîne, dans la géhenne de la contrainte généralisée : chaque contrainte résolue en engendrant une nouvelle. Déterminisme auquel il tente d'échapper par un recours au hasard, appliquant un autre adage mallarméen, également retenu par les surréalistes : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ».

Conclusion : Modernité du « procédisme » : les jeux de la contrainte et du hasard

Dans la phase terminale du Procédé, Roussel crée du hasard : « J'usais de n'importe quoi », « Tout était bon pour moi ». Et le **dé** est présent à deux reprises dans *CJE* (p. 24 et 315-316). Par ce recours systématique au hasard, il entre dans l'ère de la modernité d'un art aléatoire ou stochastique, prôné tant par Dada et les surréalistes, que par les musiciens.

Mais si Roussel et les surréalistes se réfèrent à une même poétique idéaliste mallarméenne de création fondée sur une contrainte d'écriture, **linguistique** et **aléatoire**, là s'arrête leur ressemblance.

Roussel n'utilise jamais ces données à l'état brut : elles initient toujours un procédé de *pulvérisation* du matériau initial, aléatoire. Le recours à la contrainte ne débouche ni sur la « *liberté grande* » d'imaginer, ni sur la liberté verbale, mais sur un électron libre qui, soumis à contrainte, *produit* un nouveau matériau, base d'une nouvelle donnée contraignante.

Application littérale de la poétique mallarménne luttant contre le hasard, « vaincu mot par mot », l'*irréalisme* de Roussel le pousse à **créer** de l'a*rbitraire*, pour mieux l'*abolir*, par *invention* et *assemblage* de procédés divers. Projet délirant de création concaténée d'un monde « architexte » précontraint dont il serait le « Grand Architecte ».

En panne d'inspiration, les surréalistes recourent à une contrainte aléatoire d'écriture. Mais ils ne pulvérisent pas le matériau offert par le hasard. Ils le saisissent au vol tel quel, ou le modifient, au gré de leurs « automatismes » ou de la contrainte choisie, selon un non-conformisme libertaire (*MS*. p.63). Ce qui ne veut pas dire sans méthode (*MS*. p.57-60) : le collage en est une, le frottage une autre, extensibles aux domaines artistique, philosophique, littéraire et même scientifique. Chez eux le recours à l'aléatoire, comme à la contrainte, a vocation libératrice et créatrice.

Par ailleurs, leur aventure est collective, mais individuellement diversifiée. À l'inverse, Roussel œuvre en solitaire. « Bricoleur » génial comme eux, il « ne se tient jamais pour battu », et son chemin est tout, sauf

« raisonnable » ! Expérience semblable des limites, dont le franchissement douloureux est vécu dans la « contrainte » névrotique quotidienne, mais productrice d'une œuvre unique et inégalable.

Aventure périlleuse de pionnier, répondant à l'appel lancé par Mallarmé dans « Salut », aux poètes modernes à qui échoit la mission de découvrir de nouveaux mondes. Ce qui exclut tout voyage en terres connues donc, symboliquement, incite à plonger dans « l'Inconnu pour trouver du nouveau », à imaginer des procédures de découvertes poétiques.

La démarche «ouverte» du *Procédisme* surréaliste relève ce défi, en *inventoriant* et en *exploitant* à des fins cognitives et créatives l'inconscient humain. Les contraintes sont alors *des clés des champs* psychiques grâce auxquelles l'homme-dieu surréaliste entend bâtir un univers vierge de tout passé. Démarche scientifique recherchant non tant la réunion d'éléments insolites que la création de combinatoires, provoquant par leur rencontre *verbale*, un big-bang inouï d'étoiles « explosantes-fixes », d'images « arc électrique » produites par « différence de potentiel » ou humour « paratonnerre ». *Fulguration* (et non *pulvérisation*) de la matière et de la pensée, créatrice de textes poétiques révélant un monde inédit, *ouvrant* à l'humanité un « Boulevard Bonne Nouvelle », épigraphe de *L'Immaculée Conception* (1930). Toutefois, pour les surréalistes, la contrainte n'est qu'un moyen parmi d'autres, pour parvenir à leur fin : l'avènement du surréalisme.

Inversement, Roussel ayant connu un état d'extase indicible, où lui fut révélé son génie poétique, perçu *ab initio*, comme écriture à **contraintes**, concentre ses efforts à la résurrection de cette crise. La contrainte devient l'*alpha* et l'*oméga* de son écriture.

Est-ce la raison pour laquelle, le pur « Procédiste » qu'est Roussel paraît aujourd'hui, à la fois si proche et si différent des surréalistes, embarqués, à leur début*, corps et biens*, dans une aventure plus anthropologique qu'individuelle ?

Naturellement programmé écrivain à contrainte, fixé à elle comme l'arapède à son rocher, Roussel en est devenu l'explorateur, puis le découvreur. Ce qui, historiquement, assimile son aventure scripturale à celle des surréalistes. Car expérimenté dans tous ses états, le Procédé ouvre la voie vers des lieux vierges de tout abordage. Sur ce plan, au moins, Roussel me paraît occuper une place éminente dans la littérature moderne.

Dernier clin d'œil du destin: il est, à son insu, l'inventeur et le chef de file d'un mouvement littéraire fantôme : le « Procédisme ».

Bibliographie

Breton André, *Manifeste du surréalisme* (1924), édition, J.-J. Pauvert, 1962. (Abrév. MS)

Roussel Raymond : toutes les œuvres sont citées dans leur édition par J.-J. Pauvert

Université de Nice

Gabriel Saad

Usage surréaliste du langage et écriture sous contrainte chez André Pieyre de Mandiargues

« La faune et la flore du surréalisme sont inavouables. »
André Breton, *Manifeste du surréalisme*

Pour donner un point de départ à cette étude, et pour trouver, aussi, l'élan qui, je l'espère, me permettra de la mener jusqu'à son terme, j'aimerais ajouter à la série des « beaux comme... », proposés par Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror*, une nouvelle comparaison : beau comme la rencontre de deux ou de plusieurs langues dans un même mot. Peut-être est-ce de mon devoir d'illustrer cette proposition par un exemple précis. Je vous prie donc de bien vouloir vous attarder sur un simple mot de trois lettres : *sed*. Vieux latinistes que nous sommes, nous le traduisons tout de suite par *mais.* Cependant, ceux d'entre nous qui ont le privilège de parler l'espagnol ne manqueront pas de le traduire par *soif.* Ces trois lettres constituent, comme on le voit, le lieu de rencontre de l'espagnol et du latin. Mais nous pouvons aller plus loin : il suffit, pour cela, de considérer le mot *mais* dans sa matérialité. Les quatre lettres qui le forment signifient, en portugais, *plus* et, aussi, *maïs*. Le simple mot *sed* nous propose ainsi un intéressant réseau sémantique que nous pouvons transformer en autant de contraintes. Celles-ci peuvent, à leur tour, nous proposer de nouveaux réseaux. Ce qui contribue à démontrer que la contrainte est un puissant moteur de l'écriture. Mais cela, nous le savions déjà... Jorge Luis Borges est peut-être l'auteur qui a le mieux exploité et explicité ce phénomène dans ses nouvelles (encore faut-il savoir le lire !), par exemple, lorsqu'il écrit, dans *La bibliothèque de Babel* : « un nombre *n* de langages possibles

se sert du même vocabulaire », c'est-à-dire, des mêmes vocables considérés dans leur matérialité, toujours identique, mais ayant, dans les différentes langues, des sens divers. Vous, qui me lisez, êtes-vous sûrs de comprendre ma langue ?

Le bilinguisme et, mieux encore, la connaissance de plusieurs langues constituent donc un atout particulièrement efficace pour la pratique de l'écriture. Cela pose, en même temps, un singulier problème de lecture, car la compréhension de ces œuvres exige du lecteur un effort de traduction symétrique de celui qui a été accompli, en amont, par l'écrivain, lorsqu'il a produit son texte. S'il est incapable de reconnaître, dans tel ou tel mot, la rencontre de deux langues (ou de plusieurs), une part, au moins, du sens de l'œuvre, du fonctionnement de celle-ci lui échappera, inévitablement.

C'est pourquoi j'ai choisi de consacrer cette étude à un auteur, André Pieyre de Mandiargues, qui fait souvent appel à cette coïncidence de deux ou de plusieurs langues dans un même mot, une même formule, pour bâtir ses fictions. Certes, il connaissait merveilleusement bien l'Italie et pratiquait l'italien avec la plus grande aisance. Il a parfois déplacé certains mots de cette langue en français, sans autre forme de procès. Il en fit de même pour l'anglais. Mais le texte sur lequel j'ai souhaité m'attarder aujourd'hui fait appel à l'arabe, à l'espagnol et, naturellement, au français. Il a pour titre « Adive » et fait partie de son plus beau recueil de nouvelles, *Mascarets*[1].

II

Si j'ai tenu à signaler, au tout début de mon travail, l'intérêt de ce phénomène linguistique et de son utilisation en littérature, c'est parce que j'y vois une illustration patente de l'affirmation bien connue d'André Breton : « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste[2] ». Il se fait, aussi, que nous nous efforçons de mettre en lumière, aujourd'hui, les rapports éventuels entre le surréalisme et l'écriture sous contrainte. Or, comme nous venons de le voir, les réseaux sémantiques qu'engendre la rencontre de plusieurs langues dans un même mot permettent, dans un usage surréaliste du langage, de choisir des

[1] « Adive », André Pieyre de Mandiargues, *Mascarets*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », p. 109-149.
[2] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, p. 46.

contraintes sur lesquelles appuyer la progression de l'écriture. J'essaierai donc de montrer les différents aspects de cette poétique dans le récit que je vous ai proposé comme champ d'observation et d'expérimentation.

Le titre, avouons-le, a de quoi nous étonner. Quel peut donc être le sens de ce mot ? Dans le développement de la nouvelle, il est présenté comme le prénom de l'un des personnages :

> - Comment t'appelles-tu ? lui dit-elle.
> - Adive, dit la fille.

Cette réponse suscite, dès la ligne suivante, un commentaire qui, par sa tonalité assez emphatique, attire l'attention du lecteur sur le caractère insolite du prénom, tout en ne lui apportant aucune information supplémentaire : « Prénom bizarre, comme sont bizarres toutes les façons de celle-là[3] ! » Le temps est donc venu d'avouer qu'on a beau être bilingue maternel français-espagnol, on ne perçoit pas tout de suite le jeu linguistique qui préside à ce choix. Car le mot *adive* (ou sa variante *adiva*, les deux formes sont acceptées par la *Real Academia Española*) ne fait vraiment pas partie du langage courant. À vrai dire, il est franchement archaïque. C'est donc un auteur du seizième siècle, Bernal Díaz del Castillo, compagnon d'Hernán Cortés dans la conquête du Mexique, qui m'a mis, le premier, sur la bonne voie. Au chapitre XCI de son *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, il décrit certaines idoles adorées par les Aztèques et, parmi celles-ci, *« unos que son de hechura de lobos, que en esta tierra se llaman adives (...). »* Ces idoles ont donc l'apparence des loups que, d'après ce qu'il ajoute, « dans cette terre on appelle *adives*. » Quel sens faut-il donner au syntagme « cette terre » ? Ce n'est certainement pas le Mexique, puisqu'en langue nahuatl, loup se dit *coyotl.* Il s'agit donc de l'Andalousie, où résidait Díaz del Castillo lorsqu'il rédigea sa chronique et où le castillan rencontrait (comme dans presque toute l'Espagne, d'ailleurs) l'arabe et l'hébreu — terre de Maïmonide et d'Averroës, faut-il le rappeler ? Il suffit donc d'ouvrir à présent un dictionnaire pour apprendre que le mot castillan *adive* vient de l'arabe *al di'ib*, qui veut dire, précisément, le loup. Il est intéressant, aussi, de constater qu'on le retrouve dans un livre, ma foi, assez prestigieux : *« justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas*[4]*. »* La chose est d'autant plus intéressante que ce

[3] « Adive », *op. cit.*, p. 132.
[4] Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, Madrid, Editorial Castalia, « Clásicos Castalia », 1982, p. 554. Cervantès, *Don Quichotte II,* traduction de François de Rosset revue par Jean Cassou, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 560 : « Le Ciel, par un juste châtiment, veut qu'un chevalier errant qui s'est laissé vaincre soit mangé des chacals. »

prestigieux roman est présenté par son très espagnol et véritable auteur comme ayant été traduit de l'arabe. Et si don Quichotte considère juste le châtiment qu'il vient de subir, il n'est pas moins juste de reconnaître que la présence dans une telle œuvre du petit mot qui nous occupe lui donne un prestige littéraire certain. Il est utile de constater, par ailleurs, que l'éditeur a cru bon de préciser le sens d'*adiva* dans une note en bas de page, car cela illustre clairement la presque désuétude dans laquelle ce mot est tombé dans l'espagnol d'aujourd'hui. Nous connaissions le goût de Mandiargues pour les archaïsmes en français, nous pouvons maintenant penser qu'il les appréciait en espagnol, aussi.

Un détail sémantique retiendra encore mon attention. En arabe, nous l'avons vu, *al di'ib* (origine étymologique de l'espagnol *adive*) signifie loup. Tel est le sens que lui attribue Díaz del Castillo. Mais d'après le très autorisé dictionnaire de l'Académie espagnole, *adive* désigne un mammifère carnassier semblable à la renarde. Ce n'est donc pas le même sens. Je tiens à souligner, cependant, que c'est le féminin qui domine (de là, l'autre graphie possible, *adiva*, qui, elle, porte clairement la marque de ce genre). On comprend mieux, maintenant, les effets de sens liés au titre de la nouvelle. Adive connote simultanément la féminité et l'animalité. Par conséquent, le choix de ce prénom permet d'introduire au moins une contrainte : l'usage de deux mots, fille et fauve. Et ce dernier ouvre le champ à d'autres contraintes éventuelles : il faudra, pour mieux ouvrir les yeux du lecteur, introduire tôt ou tard dans la nouvelle une palette qui rappelle les couleurs d'un fauve et la maison d'Adive deviendra, par la contrainte sémantique, une tanière. Nous essaierons donc de voir, dans les lignes qui suivent, comment l'usage surréaliste du langage a permis à Mandiargues de constituer ces différents réseaux et de satisfaire à ces contraintes.

III

La critique a souvent signalé, notamment lorsqu'elle est confrontée à des œuvres qui échappent aux codes culturels en cours, une prétendue volonté de l'auteur de « déstabiliser » son lecteur. C'est un point de vue qu'il m'est très difficile de partager. Et dans le cas qui nous occupe, une telle considération devient franchement absurde, comme nous allons le voir. Mandiargues a parsemé sa nouvelle de signes qui sont autant d'indications destinées à baliser des itinéraires de lecture. Nous commencerons

donc par un indice particulier, l'ensemble des couleurs, que nous appellerons ici, comme nous l'avons fait plusieurs fois ailleurs, la palette du récit. Cela nous intéresse particulièrement, parce que la définition d'une palette constitue l'un des aspects stylistiques dominants dans l'œuvre de Mandiargues. Ce qui ne peut nullement nous étonner étant donné son intérêt et son goût pour la peinture. Il possédait une collection de tableaux absolument remarquable, vraiment exceptionnelle.

Au début de la nouvelle, Stéphanie Gern (ainsi se nomme l'autre personnage féminin du récit) vient de quitter son amant, Marcos Gamba. Un phénomène singulier nous est alors signalé : celui-ci perd presque immédiatement tout intérêt pour elle, à tel point qu'il semble destiné à quitter définitivement la mémoire de cette femme qui, apparemment pourtant, l'avait passionnément aimé. Le texte fait alors appel aux couleurs, plus précisément, à l'absence de celles-ci, pour mieux le signifier :

> Comme si quelque chose du corps bien-aimé avait été dissous brusquement, comme si la couleur de la vie lui avait été retirée, comme s'il n'était resté qu'une forme noire, grise et blanche, sorte de fantôme extrait d'un film ancien[5].

Belle façon d'attirer l'attention du lecteur sur l'importance des couleurs. Or, quelle est la couleur dominante de Stéphanie Gern ? Le rose, car elle est habillée « d'un pantalon de velours tendre, un peu plus clair que le ton nommé bois de rose, et d'un très épais chandail du plus pâle rose qui soit au-dessus des blancs rosés. » Une remarque suit dont nous verrons l'intérêt plus tard : « et l'on dirait d'un vêtement de lit bien plus que de promenade ou même d'intérieur[6]. » Que la couleur rose soit associée à la femme, voilà qui, depuis plusieurs siècles, semble parfaitement et poétiquement acquis. Et bien que cela soit tout à fait évident, il me semble nécessaire de souligner, aussi, s'agissant surtout d'un texte d'André Pieyre de Mandiargues, que rose est l'anagramme d'Eros. De là l'intérêt de l'association de la couleur rose et du lit[7]. Cela étant établi, il nous faut donc nous interroger sur la palette utilisée par l'auteur pour caractériser l'autre personnage féminin, désigné, précisément, par le prénom Adive. Elle porte « une robe en tricot de laine mohair entre roux et beige » et « ses jambes sont gainées dans un collant de maille assez grosse, marron clair comme le velours de ses souliers. » La métamorphose des jambes de femme en pattes d'un animal est donc déjà insinuée. Mais ces indications

[5] « Adive », *op. cit.*, p. 112.
[6] *Ibid.*, p. 115.
[7] Plus clairement encore, nous apprenons, à peine quelques lignes plus bas, que « Stéphanie est entièrement nue sous le chandail et sous le pantalon. »

ne prendront tout leur sens qu'avec la description des cheveux. Ceux-ci « point sales, plutôt mats, très ébouriffés jusqu'aux clavicules, ont une couleur de terre glaise, assez pareille à celle du poil des lionnes ou des chattes d'Abyssinie[8]. » Voilà qui devient plus explicite : non seulement les couleurs qui la caractérisent constituent une palette, mais elles connotent, aussi et très clairement, l'animalité. C'est pourquoi, quelques pages plus loin, Stéphanie Gern comprend que

> ce qui la frappe (et elle se dit que cela surtout avait dû la frapper au premier abord, sans qu'elle l'eût clairement remarqué), c'est la couleur fauve dont l'entière silhouette ne présente que des variations infimes, depuis les souliers de velours jusqu'à la chevelure aux boucles en désordre, en passant par la robe tricotée[9].

Il n'est donc pas étonnant, comme cela est signalé presque immédiatement, que, pour ce personnage, « les mots de "fille fauve", en tout cas, conviennent. »

Force est de constater, pourtant, que le portrait d'Adive demeure, pour l'instant, inachevé. Nous devons donc nous intéresser à une autre couleur, celle de ses yeux, ou de son œillade, étant donné que ce dernier mot revient avec insistance dans le texte. Celle-ci dégage « comme un jet de lumière rousse[10]. » Pour ce qui est des yeux, lorsque « la lumière d'une lampe les atteint sous un certain angle », ils « brillent d'un feu entre le jaune et l'orangé », ce qui leur donne, d'ailleurs, une « force singulière[11] ». Et ils ont « des éclats fous, quand elle s'approche de la lampe qui toucherait ses cheveux[12]. » Ils s'inscrivent, par conséquent, dans la même palette « fauve » que ses vêtements, ses cheveux et rappellent plus précisément son tricot, dont nous avons vu que la couleur était « entre roux et beige. »

Toutes ces couleurs s'accordent d'ailleurs entre elles pour construire un réseau sémantique, un ensemble d'indices qui guident le lecteur vers le dévoilement ou la révélation de la vraie nature d'Adive. C'est alors qu'on comprend l'importance du bref repas fait par Stéphanie dès les premières pages de la nouvelle : « elle avait choisi de manger une portion de petit-salé aux lentilles et de boire un demi de bière brune (pour accorder les couleurs dans son verre et dans son assiette[13]). » J'insiste, nous sommes au tout début de la nouvelle et, pourtant, la palette que j'ai appelée « fauve »

[8] « Adive », *op. cit.*, p. 123.
[9] *Ibid.*, p. 137.
[10] *Ibid.*, p. 125.
[11] *Ibid.*, p. 130.
[12] *Ibid.*, p. 140.
[13] *Ibid.*, p. 113.

y est déjà présente. Le lecteur de Mandiargues connaît l'importance de la nourriture dans les réseaux sémantiques de ses œuvres. Au cas où il l'aurait oublié, la remarque placée entre parenthèses ne peut que le lui rappeler.

III

La définition d'une palette contribue donc, on l'aura aisément compris, à produire un idiolecte, ce qui est le propre de tout texte littéraire[14]. J'en ai l'entière conviction. Mais à propos d' « Adive » et, de façon plus générale, des textes d'André Pieyre de Mandiargues, je souhaite mettre en évidence, que, par la définition d'une palette, étroitement associée à un concept, un phénomène, une idée, certains vocables — dans le cas présent, ceux qui désignent les différentes couleurs — sont soustraits à leur usage courant, de telle sorte que « les mots, les groupes de mots *qui se suivent* pratiquent entre eux la plus grande solidarité[15]. » Usage surréaliste du langage et écriture sous contrainte sont ainsi étroitement associés.

Je ne m'en tiendrai cependant pas à ce premier constat. D'autres éléments du texte méritent notre attention, car ils relèvent, eux aussi, de cette pratique et nous permettront, par conséquent, de mieux l'illustrer. Adive n'est pas le seul personnage dont l'animalité est progressivement construite par l'accumulation d'indices qui mènent à sa métamorphose finale. De façon certes beaucoup moins évidente, puisque cela est accompli par le biais d'une métaphore, une éventuelle animalité de Stéphanie est aussi insinuée. Curieusement, cela se passe au début de la nouvelle et alors que la rencontre avec Adive n'a pas encore eu lieu. Regardant son reflet dans un miroir, Stéphanie trouve « qu'elle ressemble à un chevreau qui ne serait pas une bête... » Tout de suite après, elle « voit frissonner (...) son reflet. » Le narrateur nous livre alors ce commentaire : « Frissonner sied aux chevreaux[16]. » Mais le texte n'ira pas plus loin. Le caractère purement humain de ce personnage est donc préservé, puisque son animalité n'est que métaphoriquement insinuée et d'autant plus insignifiante que le chevreau auquel elle ressemble « ne serait pas une bête... »

[14] Peut-on dire, par exemple, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » ou « Aujourd'hui, maman est morte » sans que ces groupes de mots signifient bien plus que ce qu'ils auraient signifié, dans le langage courant, si Proust et Camus ne les avaient pas utilisés ?

[15] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 47.

[16] « Adive », *op. cit.*, p. 116.

D'autres groupes de mots apportent leur solidarité à la palette « fauve » de façon indubitablement plus efficace. La couleur des yeux très particuliers d'Adive, nous l'avons vu, et son œillade également singulière y étaient très habilement associées. Leur forme viendra donc s'inscrire, elle aussi, dans ce même réseau sémantique, puisque les iris sont « allongés hors de la commune proportion[17]. » De même, elle exhibe « un joli profil, malgré le front un peu oblique, le nez un peu long, le menton un peu effacé[18]. » La parole et le rire, voire le simple sourire, font partie, on le sait, des attributs exclusifs des êtres humains. Adive n'est humaine qu'en partie et on peut même considérer que la part animale de sa nature est dominante. Elle restera donc longtemps « sans mot dire, sans sourire[19] » et lorsqu'elle s'exprime, elle fait preuve d'une « sorte de maladresse à parler[20]. » Stéphanie va jusqu'à considérer que « le mutisme d'Adive n'est pas ce qui lui plaît le moins dans son comportement[21]. » Et si la fille fauve se méfie de l'aspect caverneux d'une boutique, à tel point qu'elle refuse d'y entrer[22], interrogée sur l'endroit où elle compte conduire la jeune femme toute de rose habillée, elle répond : « Dans ma tanière, dans mon trou[23]. » Une fois y arrivées, elle désignera sa maison par un autre mot, « ma casemate. » La description de celle-ci que fournit le narrateur la rapproche bien plus de l'habitat d'une bête que de celui d'un humain, puisque « son logis présente la particularité rare d'être totalement aveugle » et que « la chambre, basse de plafond, exiguë de surface, est peinte à la couleur de l'argile clair, sur un lino pareil, en plus foncé.[24] » N'est-il donc pas légitime d'appeler cela une tanière?

Tous ces indices sont, comme nous venons de le voir, habilement parsemés dans le texte, ainsi que dans un roman policier, un récit fantastique ou une poésie baroque (et il y a de tout cela dans « Adive »). Il faut donc arriver, maintenant, à la révélation. Elle n'a lieu que dans l'accouplement. Une progression est là aussi établie. D'abord, Stéphanie sent que le divan sur lequel elle s'est allongée nue pour y être rejointe par la fille fauve « sous une pression s'abaisse, moins qu'il n'eût dû le faire sous le poids de la fille. » Puis elle sent « une langue douce, humide, chaude, qui lèche moins qu'elle ne lape. » Plus tard, elle éprouve des frôlements : « n'est-

[17] *Ibid.*, p. 130.
[18] *Ibid.*, p. 127.
[19] *Ibid.*, p. 129.
[20] *Ibid.*, p. 130.
[21] *Ibid.*, p. 132.
[22] *Ibid.*, p. 124-125.
[23] *Ibid.*, p. 130.
[24] *Ibid.*, p. 139.

ce pas du poil ; n'est-ce une patte aux ongles durs ?[25] » Encore faudra-t-il qu'elle se mette « à quatre pattes sur le divan » pour comprendre enfin « sans erreur possible, que c'est à une chienne qu'elle s'est soumise. » Mais la vraie nature d'Adive n'est dévoilée que lorsque Stéphanie, après l'accouplement et l'extase, se dispose à quitter les lieux. Elle voit alors, couchée sur un coussin, « une bête (...) qui pourrait être une chienne autant qu'une sorte de petite louve ou de grande renarde.[26] » Toutes les nuances sémantiques liées au mot espagnol adive et à son origine arabe sont ainsi réunies. Tout comme sont réunis, dans la description qu'alors on nous livre, les différents éléments disséminés auparavant dans le texte :

> Femelle évidemment et jeune, on lui voit un poil roussâtre, assez laineux, et une belle queue bien fournie ; son museau, assez long, s'achève en brillante truffe ; sa langue est rose, entre des crocs aigus et blancs, sur des gencives pourpres ; ses oreilles, assez courtes, sont couchées en arrière dans la fourrure du crâne ; ses yeux sont un peu obliques, ils ont un éclat orangé, qui est aussi fulgurant qu'insaisissable, celui des œillades de la fille fauve[27].

Dois-je faire remarquer que la révélation n'a lieu que lorsque Stéphanie a adopté, elle aussi, une position animale (« à quatre pattes ») et que la langue d'Adive, instrument qui, d'après le texte, « fonctionne avec une sorte de perfection inexorable » lors de l'accouplement, est elle aussi rose, comme Eros ? J'aimerais souligner, par ailleurs, que la robe que porte la fille fauve au début de la nouvelle est en « laine mohair », c'est-à-dire qu'elle est d'origine animale. Il n'est donc pas étonnant que le poil d'Adive, une fois que sa métamorphose a eu lieu, soit « assez laineux ». Une autre remarque s'impose : au début du récit, Stéphanie avait été comparée à un chevreau. Ceux-ci, on le sait, sont chassés par les renardes ou par les loups. Par conséquent, Stéphanie, qui croyait avoir pris l'initiative en suivant Adive, a été, en réalité, chassée par celle-ci : elle a été la proie et non le chasseur (ou la chasseresse).

[25] *Ibid.*, p. 143.
[26] *Ibid.*, p. 144-145.
[27] *Ibid.*, p. 145-146.

IV

« Adive » constitue donc, de toute évidence, un exemple accompli d'expérimentation avec le langage. André Breton nous a signalé l'importance de cette dernière dans le mouvement dont il fut le principal inspirateur : « Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage[28]. » Et il s'agit bien, comme nous l'avons dit, d'un usage surréaliste du langage, puisque la construction du texte est basée sur les diverses faces cachées d'un mot et sur les associations d'idées que celles-ci suscitent. La description de l'extase sexuelle est, elle aussi, surréaliste :

> L'horreur et le bonheur se balancent sans répit tout en haut d'une crête tellement élevée qu'elle ne se distingue pas du ciel ; la nuit de la chambre s'approfondit, s'étoile ; Stéphanie descend dans le vide et remonte, jusqu'à ce que l'engloutisse une béatitude qui est à la fois un fond et un sommet[29].

Comme on peut le voir, l'horreur et le bonheur, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Il s'agit donc bien de la construction d'un point suprême. Et, comme tout un chacun le sait, « c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point[30]. »

Il nous reste à considérer, à présent, le fonctionnement de la contrainte. Par l'usage surréaliste du langage, tel que nous venons de l'étudier, Mandiargues s'est donné un champ sémantique particulier qui vient, en même temps, soutenir son travail d'écrivain et lui imposer l'usage de certaines couleurs, de certains termes destinés à mener le lecteur vers la révélation finale, c'est-à-dire la métamorphose de la fille fauve. Que celle-ci soit un lycanthrope (mais ne faudrait-il pas dire, dans ce cas, *une* lycanthrope ?), cela ne manque pas d'intérêt non plus, car sa nature la place (et place, du même coup, le lecteur) à une frontière entre l'animal et l'humain qui cessent ainsi d'être, eux aussi, perçus contradictoirement. Le balisage et le brouillage de cette frontière fournissent encore de nouvelles contraintes.

---

[28] André Breton, « Du surréalisme dans ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 179.
[29] « Adive », *op. cit.* p. 144.
[30] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.* p. 77.

Dans les deux cas, usage surréaliste du langage et écriture sous contrainte, l'auteur ne fait qu'exercer sa liberté ; il découvre ainsi de nouvelles possibilités d'écriture. La contrainte ne limite pas l'écrivain dans son travail ; au contraire, elle lui fournit des supports et constitue un véritable moteur de l'écriture. Il faut surtout souligner qu'elle est librement choisie. J'en donnerai tout de suite un exemple, comme il se doit. J'ai commencé cette étude en parlant des *Chants de Maldoror* et des « beaux comme », à propos d'une nouvelle d'André Pieyre de Mandiargues. Je choisis maintenant de soumettre mon texte à une contrainte de symétrie. Il faudra donc que, dans les dernières lignes, qui arrivent à présent, Mandiargues, *les Chants* et les « beaux comme » soient à nouveau associés. Cela me donne la liberté de laisser à celui qui fut l'un de mes amis les plus proches et les plus chers le mot de la fin : « Dans la morphologie naturelle, (...) le beau se présente souvent sous les espèces de la rencontre maldororienne.[31] »

Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

[31] André Pieyre de Mandiargues, *Les Monstres de Bomarzo*, Paris, Grasset, « La Galerie en images », 1957, p. 11.

Frédérique Joseph-Lowery

La contrainte par corps, dans l'œuvre écrite de Salvador Dalí

Deux formes de contrainte sont présentées par l'un des chantres du surréalisme, Salvador Dalí : des chaussures vernies et une feuille d'acanthe. Si le choix des objets constitutifs de la conception dalinienne de la forme esthétique semble un peu saugrenu, il n'en demeure pas moins que Dalí, peintre et auteur, nous dit quelque chose de très sérieux.

« La main est la sublimation du pied »
La Vie Secrète de Salvador Dalí, Ms 1580

1. Le soulier verni.

Contrairement à ses apparitions télévisées souvent histrioniques, Dalí s'explique très simplement sur la contrainte du soulier verni avec Pierre Dumayet qui l'interroge dans son émission *Lecture pour tous*, à l'occasion de la parution, en 1964, du *Journal d'un Génie* adapté par Michel Déon. L'entretien commence avec une question où le journaliste demande à Dalí de s'expliquer sur l'incipit de son livre. La première phrase du Journal insiste en effet sur la nécessité d'avoir le pied bien *pris* pour commencer toute *prise* de parole. Avec ce geste rhétorique, la main de l'écrivain est supplantée par le pied. Dalí nous fait-il un pied de nez ou décide-t-il de parler comme ses pieds ? La contrainte littéraire formelle semble inséparable de la corporalité puisque Dalí fonde son propos en faisant remonter des pieds à ses genoux la force de la contrainte qui s'exerce dans son corps.

L'entretien commence avec la voix de Pierre Dumayet faisant la lecture du *Journal* :

> « […] j'utilise pour la première fois des souliers vernis que je n'ai pas pu porter longtemps parce qu'ils sont extrêmement étroits. Je les chausse d'ordinaire juste avant de commencer une conférence. La contrainte douloureuse qu'ils exercent sur mes pieds accentue au maximum mes capacités oratoires[1]. »
>
> P.D. : Je vois ce soir que vous avez mis des chaussures extrêmement souples.
>
> S.D. : Il ne s'agit pas du tout d'une performance oratoire du tout mais uniquement d'un entretien qu'on peut classifier plutôt de démocratique. Alors moi, pour moi, les grandes occasions de ma vie sont toujours anti-démocratiques.
>
> P. D. : Mais ça vous a réellement aidé, là, ces chaussures... vernies ?
>
> S.D. : Pas seulement aidé les chaussures vernies mais Michel Déon qui a vu mes manuscrits, je les ai écrits sur un cahier de notaire tellement volumineux et lourd que uniquement pour me délivrer de son poids physique de mes genoux, j'étais très souvent contraint à des idées que je n'aurais pas pu avoir sans cette contrainte physique. Je suis le proto-type de l'être qui n'aime que les contraintes et quand plus inquisitoriales mieux puisque je crois que la liberté, c'est l'informe[2].

J'ai vu les manuscrits d'*Un Journal d'un génie* et s'il est vrai que quelques pages sont écrites sur le cahier de notaire plus grand que gros et lourd, l'ensemble du manuscrit se trouve essentiellement dans des bloc-notes, d'un format léger donc, qui invite d'avantage que le cahier encombrant à ce qu'on le pose sur ses genoux sans être importuné par le

[1] Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, La Table ronde, 1964, p.17. Ce journal date des années cinquante et s'ouvre au mois de mai de l'année 1952. Bien que la part officielle de Déon se limite à une « introduction » et à des « Notes », l'académicien qui suggéra à Dalí de transformer son journal en un livre le recomposa entièrement. Le titre original de Dalí est : *Ma vie resecrète*. Ce livre forme donc un tout avec *La Vie Secrète de Salvador Dalí* dont le sous-titre est : « Suis-je un génie ?, comme l'indique mon édition critique de ce texte. C'est dans celle-ci que nous citerons le texte de l'autobiographie de Salvador Dalí. Voir Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie ?,* édition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery à partir des manuscrits de Gala et Salvador Dalí. Préface de Jack Spector. Ed. L'Âge d'Homme, « Mélusine », 2006.

[2] *Lectures pour tous*, émission de Pierre Dumayet, entretien du 13 mai 1964. Archives INA, CPF86658787.

poids du support. D'autre part comme pour la plupart des manuscrits de Dalí, l'écrivain utilise des feuilles au poids minimal, dites *volantes*. Ainsi nombre de pages de sa *Vie Secrète* sont du papier à en-têtes des hôtels où ses projets artistiques le conduisent. Non seulement les feuilles volent, elles n'ancrent pas par leur poids l'écrivain à sa table d'écriture dans la mesure où elles portent l'empreinte graphique du parcours et des déplacements géographiques de son auteur. Enfin, pour véritablement peser le poids de sa déclaration, il importe de préciser que le *Journal d'un génie* étant tout entier écrit à Port-Lligat, il y a fort à parier que ce sont des espadrilles que Dalí portait, comme tous ses interviews dans ce lieu le montrent. Ces sandales ouvertes sont souples, en tissu et qu'on lace à sa guise pour le plus grand confort. Elles évoquent d'avantage pour cette raison la pantoufle que la chaussure de ville. Dalí se donne dans son journal une « chaussure » qui chausse davantage une parole policée et parisienne que son pied. Il ira dans cette *démarche* jusqu'à confier à un académicien le soin de récrire, retitrer et recomposer son texte. Le nom de Michel Déon qu'il jette incidemment, semble-t-il, est tout à fait important. Il omet de dire que ce n'est pas à partir de ses manuscrits que Déon a travaillé, car ceux-ci, déclara l'écrivain français, sont illisibles et d'une syntaxe qui les rend incompréhensible. Michel Déon avec qui je me suis entretenu[3] affirme avoir travaillé avec le texte de Gala qui a récrit le texte de Dalí en le soumettant à la contrainte de l'orthographe et de la syntaxe, que Dalí n'a jamais voulu respecter dans aucune des quatre langues qu'il parle couramment (le français, appris dès l'âge de cinq ans, le catalan, l'espagnol et l'anglais).

Pierre Dumayet ignore tout cela. Il ignore que la contrainte de la chaussure est brandie par Dalí avec le même sérieux que l'académicien Déon *tient* à sa parfaite syntaxe et à la « tenue » des propos qu'on écrit. Il nomme son action sur l'écriture de Dalí comme celui qui était là pour « tenir le fil » des propos autrement délirants, inconsistants et mal écrits.

Malgré tout ce qu'ignore P. Dumayet, le journaliste pointe pourtant du doigt une chose fondamentale de la stylistique dalinienne. Il est significatif qu'il ait *re-tenu* l'incipit du livre de S. Dalí comme phrase d'ouverture de sa propre émission, et qu'il fît exécuter à son équipe de tournage un mouvement de caméra qui montrait les chaussures de Salvador Dalí. Il voulait montrer par là que ce que dit Dalí ne *tenait* pas si son discours télévisuel prenait celui de l'écrivain au *pied* de la lettre — ce qui est peut-être un geste critique qu'il ne faut pas commettre. Le geste du journaliste, rhétorique, justifie la coupure de la citation du livre de Salvador Dalí.

[3] Frédérique Joseph-Lowery, « une rencontre avec Michel Déon de l'Académie française », Lire Dali, *La Revue des Sciences Humaines*, 2001, p.255-267.

« J'utilise pour la première fois des souliers vernis que je n'ai jamais pu porter » est précédé dans le livre de ce segment performatif : « Pour écrire ce qui va suivre, j'utilise… ». Sur ce plateau de télévision, Dalí, comme il le souligne, ne faisait pas une performance, il parlait au contraire sans déclamer ou outrer son accent. C'est plutôt Dumayet qui se donna en spectacle et exécuta sur le plateau ce que le geste de Dalí réservait au sein du livre. Dumayet, s'il coupa l'effet littéraire de Dalí pour le reprendre à son propre compte et se montrer « entrer » dans le livre « de plain pied » avait en tout cas parfaitement compris ce qui se jouait de formel dans la *per-formance* littéraire.

Il aurait aussi pu, comme nous allons le faire, prendre le *contre-pied* du discours de Salvador Dalí en lui faisant remarquer que la phrase d'ouverture sur le pied fermement pris dans une chaussure fermée a pour exergue une phrase de Freud valorisant la rébellion contre l'autorité paternelle (« Est héros celui qui se révolte contre l'autorité paternelle et la vainc. »). En brandissant le cahier de notaire sur lequel Dalí a en réalité très peu écrit mais où il déplace imaginairement le support de son manuscrit, l'écrivain ne semble pas se conduire en héros. Le père de Dalí était notaire. Dalí met en scène son écriture en repoussant dans le livre le père et Breton (la suite de la première page est consacrée en effet à célébrer son expulsion du surréalisme par André Breton) pour dans un second temps manier frauduleusement le cahier du notaire et invoquer l'autorité du support et sa portée pour la nature de ses propos : sans les chaussures vernies (ou leur imagination comme procédé rhétorique comparable par exemple à celui de la rime), « je n'aurais pas été contraint à des idées ». La suite de la citation que nous lisons sous la plume de Michel Déon est tout à fait remarquable et confirme notre intuition que la chaussure convient au style vernis et brillant. Dalí explique comme le soulier « accentue au maximum [ses] capacités oratoires » (et non pas ses idées) :

> Cette douleur fine et écrasante me fait chanter comme un rossignol ou un des chanteurs napolitains qui portent, eux aussi, des souliers trop étroits. L'envie physique viscérale, la torture envahissante que provoquent mes souliers vernis m'obligent à faire jaillir des mots des vérités condensées, sublimes, généralisées par la suprême *inquisition* de la douleur subie par les pieds. Je chausse donc mes souliers et je commence à écrire masochiquement et sans précipitation toute la vérité de mon *exclusion* surréaliste[4]. [Je souligne]

[4] Ibid, p. 17.

Dalí prend la plume exactement comme on se chausse pour sortir. Et nous le verrons *sortir* du propos qu'il annonce puisqu'il faut attendre de nombreux détours sur son enfance, les livres de son père et le tableau du *Jeu Lugubre* que les surréalistes découvrirent dans « la maison de son père » avant de lire la scène proprement dite de ce qu'il appelle dans un lapsus de *La Vie Secrète de Salvador Dalí* une *explusion* (p. 21). Je ne crois pas que le terme d'exclusion qu'emploie Déon soit de Dalí. En d'autres mots l'entrée en écriture est une sortie de la maison natale rhétoriquement orchestrée. Ce sont des souliers vernis plutôt que des espadrilles, la langue française plutôt que la catalane, car il faut pour écrire sortir de son chez soi, de son « chez son père » et « comme son père », sortir aussi de son chez soi surréaliste. Un peu à la manière de Michael Jackson qui se présenta à son procès en pyjama, Dalí malade d'une angine, se présenta au juge Breton comme à peine sorti de son lit, un thermomètre dans la bouche (p. 29). Pourquoi aller chercher un artiste accusé de pédophilie ? parce qu'on expulsa Dalí pour soupçon de coprophagie (sans parler de son hitlérisme supposé).

En réalité, en chaussant ses souliers vernis, Dalí fait *la paire* avec Picasso qu'il a décrit en 1935 comme sortant de chez lui en pantoufles.

> Une fois le dégel survenu, des cascades ruisselaient des gouttières et des torrents mugissaient le long des trottoirs. Picasso était sorti en hâte pour acheter des cigarettes près de la salle Gaveau. Dans sa précipitation, et sous *la tyrannie libératrice d'une suite probablement sensationnelle d'idées*, il était sorti avec ses propres pantoufles d'appartement et à un moment, Picasso hésita à enjamber les flaques d'eau qui le séparaient du trottoir d'en face. Salvador Dalí aussitôt sur place étendit son lourd et poilu manteau d'alpaga pilé qu'il avait acheté dans la fifth avenue, à New York, et Picasso put atteindre le trottoir opposé les pieds secs[5]. [Je souligne]

La contrainte des souliers agit sur la matière des mots dont jaillissent les idées comme chez Picasso celles-ci font sortir le peintre en pantoufles. Un bel oxymore Dalinien nomme l'exercice de la contrainte : *« la tyrannie libératrice* d'une suite probablement sensationnelle d'idées », dit-il. Conformément à l'esthétique surréaliste, Dalí n'arrime pas son discours à la raison ou à l'esprit. Lorsqu'il dit à Pierre Dumayet qu'il est le « prototype qui n'aime que la contrainte », il faut l'entendre à la lettre. Ce prototype est sur le plateau de télévision française un soulier verni. C'est en Amérique une Cadillac dont la carapace noire et brillante exerce dans ses textes exactement la même fonction. Dès le XVIIIe siècle, le terme de

[5] Salvador Dalí, « les Pantoufles de Picasso », *Cahiers d'Art*, vol. 10, nº 7-8, 1935. Repris dans *Oui*, éd. Denoël, 1971.

prototype s'emploie pour parler des choses qui se fondent et se moulent. À quoi correspond le soulier. Le prototype est en langage d'imprimerie l'outil du fondeur qui règle la *force* de corps d'un caractère d'imprimerie. Dalí ne conçoit pas autrement son corps mis à l'ouvrage.



2. La feuille d'acanthe.

L'écrivain qui s'identifie à la femme du dictionnaire Larousse en deux endroits de *La Vie Secrète de Salvador Dalí*[6] s'approprie le mot de prototype selon les deux entrées techniques qu'on lui connaît : un corps de lettre, ou le premier modèle réel d'un objet. C'est à cela qu'il modèle l'incipit de *La Vie secrète de Salvador Dalí* lorsque pour nommer la contrainte, il forge le catalanisme *coaction*.

> aujourdui nous savons que la « forme » est toujour le produit d'un *processus inquisitorial* de la matiere, la reaction de cette matiere face a la *coaction* de l'espace qui l'etrangle /[...]/ dans tous les sens, cre la forme *d*es limites, des contours, /et des bursuflures qui debordent tan il et brai que la matiere fait tout bonement ce quelle peu/ conbien de fois la matiere dues d'elan trop absolus et ~~ecrasse par~~ aneanti par l'espace qu'an d'autant plus abte au plaissir de se ~~laisser~~ /moule ~~et conpresse~~ /en se compresant a sa facon a la tiranie de celui si/ ~~conpresse~~ invente sa forme originale ~~Rien n~~ les floraisons /arborecentes/ des agates, semblen ~~/lc/ plus delicatement fragile les plus delica~~ les plus libres /les plus legeres/ et le plus fantasistes, elles son la resultante de *la plus ineluctable contrainte*, dans un milieu coloidal enprisonai dans une ~~milieu~~ estructure *inquisitoriale*, et taichant avec toutes les tortures du monde de ce fofile come il peu — pourtan ces arboraisances des agates on lair parmi toutes les flores d'etre les plus inpoderables les plus libres, mais quan on parle de liverte on oublie que tous les arbres[7] pusent dans ce qui et matiere [...] enferme dans la prison de ~~lc~~ l'espace[8] [je souligne]

[6] Voir à ce propos mon introduction de l'édition critique des manuscrits originaux de Salvador Dalí où j'interprète l'identification de l'auteur Dalí à la figure féminine du dictionnaire Larousse prononçant la formule « Je sème à tous vents ».

[7] Cet arbre est remplacé, dans la version définitive, par une rose, qui évoque d'avantge une structure en tournoiement.

[8] Prologue Philosophique de *La Vie Secrète de Salvador Dalí, Suis-je un génie ?* Ms 7 numéroté 1 par Dalí. On trouvera le tapuscrit aux pages 51-2. On remarquera l'orthographe du mot *arborescence* qui nomme *l'aisance (arbor-aisance)*, la légèreté dont les formes semblent résulter.

La difficulté de compréhension de ce passage tient à ce que Dalí inverse le discours philosophique qui fait de la matière une substance informe que l'esprit moule. La matière dit Dalí est un milieu *colloïdal*. Ce mot formé sur *eidos* (forme) et *kolla* (colle) s'oppose à *cristalloïde*. De la glu, du collant dit Dalí, une structure jaillit qui se débat du milieu colloïdal. Les mots d'Escurial et d'inquisitorial riment avec colloïdal mais s'y opposent par la dureté (politique ou architecturale) qu'on leur associe. L'agate, par sa structure, est le jaillissement réussi jailli du mou. La structure, Dalí ne va pas tarder à s'en apercevoir est en réalité *hélicoïdale*. C'est la double hélice de l'ADN qui donne à la matière sa structure et c'est elle que Dalí sera le premier artiste à peindre dans ses tableaux, car il y projette son travail de créateur[9] : en 1972, dans une émission télévisée qui le fait travailler avec le professeur Lupasco, Dalí distingue l'ADN qui stocke les informations génétiques et l'ARN qui « transmet le message ». Il le répète trois fois : « l'ARN, c'est vraiment le créateur, celle qui crée c'est l'ARN » (Emission télévisée du 12 février 1978). Si la découverte de la structure de l'ADN est postérieure de dix ans à l'écriture de l'autobiographie de Dalí, en 1942 l'ADN était dans l'air si je puis dire, puisque c'est en 1943 qu'Oswald Avery, Colin MacLeod, and Maclyn McCarty, du Rockefeller Institute, en découvrirent le principe. C'est le principe transformatif qui intéresse Dalí et à quoi il soumet l'incipit de son autobiographie en se montrant en pervers polymorphe (qui a donc toutes les formes possibles) prenant forme à condition de se détacher de la matière collante d'un frère atteint imaginairement de méningite, pourvu d'un cerveau qui le tua (le frère mourut en réalité de gastro-entérite). Le prototype Dalí, lui, ne brille pas par son intelligence :

> de meme que les esprits unilaterals /a un seul chemin/ etai brulai par l'inquisition, les esprits multiformes et anarchisans i trouve ~~leur~~ /(le principe Anarchique regi la forme des plus beaux coquillages) l'epanuisement de leur /plus individuell/ morphologie espirituelle — mon frere [...] /par contre/ come ge lai deja cete especе de direction unique des inteligences insurmontables, elles son brules ou prives de forme — moi ge lai aussi deja dis getais un perver polimorf retardataire /et ge conserve [...] encore toutes les travers/ anarchisant fait d'antagonismes de relativismes aussi getais /absolument/ mou, / tout modifie ma forme/ ge devais trouve la forme /et avec tout cela getai [...]/ de la plus extravagante originalite

[9] J'ai développé comme Dalí projette la conception de son œuvre et sa signature dans la formation sur le modèle de l'ADN. Voir Frédérique Joseph-Lowery dans « le Code pseudo-génétique de Salvador Dalí », *Dalí à la croisée des savoirs*, Actes réunis par Astrid Ruffa, sous presse, aux éditions Desjonquères, 2007.

> mon education moves encore ramolli quan la tradition de [...] getais [...] ~~les sujets~~ un milieu coloidal agisant dans lescurial —

Le raisonnement dalinien de moins en moins clair fait trembler dans le texte comme une spirale qui l'abîme. Dalí se débat avec la matière sans pouvoir lui donner la forme que Gala et M. Déon lui offriront. La fin du manuscrit se réduit à une prise de notes hâtives :

> et la liberte c'est l'informe
> de meme que nous conaisons aujourdhui les essais de ~~formes~~ la matiere a reagir
> cet la /manque de liverte/ la coAction, l'inquisition ~~qui creen~~ les limites qui creen les formes. La liberte de ~~cet pour cela que le regne des formes ateing son apoge avec Leo dans la renesance~~
> l'esprit cree l'informe, la promiscuite la democracie.
> par contre la tiranie et
> /supresion de la liberte de l'esprit/ Rigueur /docmatique asugetiment/ limites, coaction, /tiranie/ inquisition = Formes /esplendeur des formes
> hierarchie aristocracie foi [...] el Escorial
> liberte de l'esprit — promiscuite /[...]/ eclectisme, escepticisme DEMOCRACIE = mediocrite des formes [fin Ms 7 et 8a]

Pour le dire plus clairement, un être qui ne tire pas sa structure de la matière, et non de l'esprit, ne créera aucune forme splendide. Contrairement à Bataille, Dalí ne mise pas sur l'informe mais sur le multiforme comme le principe de sa méthode paranoïaque-critique, productrice de formes doubles, voire triples, nous l'indique quelques années avant l'écriture de l'autobiographie. C'est l'emprise de la tradition de la patrie (Inquisition, Escurial et ailleurs dans le passage Gaudi) et la résistance de la matière (la matière qu'est l'auteur, pas seulement les mots qu'il emploie, mais aussi son corps) qui créent les formes que nous pourrions qualifier d' « héroïques » (au sens où l'entend Freud). L'exercice de la *coaction*, de la contrainte, donne au texte de Dalí un aspect polymorphe, avec des versions successives qui témoignent du *creative process* en train de prendre forme (ce qu'il appelle « le *processus* inquisitorial de la matière »). Dans ces pages, comme dans l'entretien avec P. Dumayet, Dalí oppose le discours « démocratique » à la prise de parole oratoire dont son écriture procède. Les formes refroidies que sont les textes de Gala ou l'adaptation de Michel Déon obéissent à des formes de contraintes figées (contrainte de la syntaxe, contrainte de genre littéraire) où la matière est inactive. Dalí ne les accueille que parce qu'elles nourrissent un texte à vocation protéiforme.

Le terme de *coaction* qu'emploie Dalí lui vient de Vitruve qui est le seul historien d'art de l'Antiquité à nous avoir laissé un traité complet de l'architecture de son temps (dix livres). C'est à lui qu'on doit les trois petites fables qui correspondent chacune à la forme des colonnes grecques auxquelles il rapporte le corps humain. La colonne dorique est bâtie à l'image de l'homme (*L'Homme Invisible* de la peinture de Dalí), l'ionienne à la déesse Diane, plus élégante de proportions et moins imposante. On retrouve dans la configuration féminine de la base de la colonne la trace de ses sandales, dans les cannelures les plis de sa robe, et dans les volutes du chapiteau les boucles de sa chevelure. C'est sur une colonne de ce type que Dalí adosse ses Gradiva.

Quand Salvador Dalí parle de ses souliers vernis, il a dans l'esprit la personnification des colonnes antiques. Lorsqu'il choisit la feuille d'acanthe comme motif récurrent de *Sa Vie secrète*, il approche son œuvre du principe édificateur de la colonne corinthienne. En voici l'histoire. Calimaque, le premier sculpteur d'un tel chapiteau, vit sur la tombe d'une jeune fille nubile (*matura nuptiis*), morte exactement à l'âge d'enfanter, un panier apporté en guise d'offrande. Une racine d'acanthe se mit à y pousser et vit sa forme contrariée sous le poids des tuiles qui protégeaient les vivres du panier. « *Latera crescentes et ab angulis tegulae ponderis necessitate expressi flexuras in extremas partes volutarum facere sunt coacti*[10]. » Pour exprimer la croissance entravée, Vitruve emploie donc le même terme que Dalí. Et c'est en suivant l'exercice de cette contrainte formelle que Dalí refait toute l'histoire de l'art. « *Developpe la feille d'acante* », écrit-il au Ms 1049a (p. 32), au début de son livre. Plus loin, ces quelques notes des Ms 1058a et b, Ms 1059b :

> ge veux incorporai le surrealisme a la tradition faire du surrealisme quelque chosse d'aussi solide
> […]
> il faut que l'Erope retrouve son esprit ~~et, cet par~~ et ce net pas le nacional socialisme
> […]
> architecture ~~de~~ d'angoisses
> architecture d'automatisme – /exemples l'Automatisme ornomentation — /
> le sentiment uterin sublimai d'ans la cupole l'otomatisme, dans l'hornementation,
> et d'ans la facon de ce plie et tordre les acantes — (p.515-6)

[10] Vitruve, *De L'architecture*, Les Belles Lettres, 1992, livre IV, 9, p. 67, vol. IV.

L'incorporation prend plus loin le nom d'intégration :

> Et l'on dire, que toutes les catastrofes historiques, que toute la sufrance, de l'home, que tous les vouleversements grelles, deluges, et caos de l'ame occidentalle, ne son destiques[11], /avec leur fugace horageux aparition, et disparition/ que pour ~~alimente la peren~~ venir alimenter a tout moment la perennite de la « feille d'Acante » /~~et que~~ /~~pour maintenir~~ que pour /pouvoir/ maintenir toujour verte neuve et virginalle, ~~l'inmacule logos~~ et originalle l'inmortalite /toujour/ renesante de la tradition — Une guerre fini, un empire s'ecroule, /et/ 100 ans ~~de re~~ de desordre, non servi, que a modifie legerement, l'allure, la soluete, la figure hornamentalle, de la feille d'acante qui ~~apararait~~ / reaparesant aussitot/ dans les premieres moulures, encore tendres, de la /nouvelle/ chair naisante de civilisation La feille d'acante elle continue depuis les chapiteaux corintien quelle vie, /~~de la~~/ ~~de~~ tradition celle de la feulle « d'acante », murante sus le crist, renesante l'ourde et « feconde /de clasisme/ avec Paladio, ~~guillotine par la~~ nubcialle a Rome, apoteosique d'estile sous Luis IVX[12] isterique sous Lui ~~vxv~~ — orgiaque et AfrodisiAque dans le baroque, ~~nevrosse~~ guillotine par la revolution francaisse, ~~renesa~~ pudique et autaine ~~avec sus l'en dans l'enpire~~ sus l'enpire de Napoleon nebrosse et folle dans le modern estile : enferme d'ans un asile de fous le long de la post guerre, hublie de tous aujourdhui pendan la ~~nouvelle~~ guerre, /actuelle !/ mai elle et ~~qu'elque par~~ pas morte !, car elle vie quelque part : /car/ elle et deja entrain de deroule sa nouvele volonte ~~epineusse~~, de beaute epineusse / a l'abri des fils barbeles des evenements cotidiens et/ a l'interieur du cerveau de Salvador Dali !, Oi !, jAnonce ~~la~~ /sa/ vie, jAnonce la ~~futu~~ future naisance d'un « Estile »–
> ~~Car toute la tradition de mon experience surrealiste et destinai a abutir a cela, a fere de l'anarchie des hismes, la realite d'un~~
> Tous ceux qui continuent a m'imiter en refesant du « surrealisme primaire » son condemnes aux linbes de la manque d'estile[13], car pour arriver a la creation d'un estile, au lieu de continue a desintegrer, il faut integrer, ~~au lieu de~~ /et/ au lieu de vouloir s'enteter a faire avec du surrealisme de la « subversion », il faut taiche /~~de le tout en le rataichan, a la tradition~~/ de faire du surrealisme, qu'elque chosse d'aussi solide conplet et « clasique », que les heubres des musses – fini fini fini fini fini fini fini fini ce qui et fini ! (Ms 1628-9. p. 720-1)

[11] « Destiné », dans le texte dactylographié n. 1664.
[12] Inversion de chiffres.
[13] La phrase « *tous ceux qui continuent a m'imiter en refesant du « surrealisme primaire » son condemnes aux linbes de la manque d'estile* » a été supprimée dans l'adaptation de Michel Déon.

Conformément à la fable de Vitruve, le surréalisme ne renaîtra qu'à faire refleurir une feuille poussée sur une tombe et qui a ses racines dans le passé architectural le plus reculé. Une feuille qui ne pousse aussi que pour contrer une pression. Le surréalisme de Dalí n'est pas un lâcher tout. La science (milieu coloïdal, ADN) et l'architecture antique (le dôme, la colonne antique, la feuille d'acanthe) sont invoquées pour imaginer une pulsion contrariée, qui n'est pas sans rappeler la pulsion de l'inconscient. Dalí donne d'ailleurs comme exemple de *coaction* des cas de sublimation. Le terme de coaction dit parfaitement le conflit de deux actions parallèles, propres par exemple au refoulement.

La contribution de Dalí au surréalisme fut de montrer la structure qui donnait forme au délire et non les formes pures de ce délire. Ce sont les marques de pression qui affectent l'inconscient qui l'intéressèrent plus que l'expression brute de celui-ci.

Chercheure indépendante, Atlanta, États-Unis

Ioanna Papaspyridou

Récit de rêve

> « Rêves, rêves, rêves, tout n'est que rêve où le vent erre… Ô grand Rêve, au matin pâle des édifices, ne quitte plus attiré par les premiers sophismes de l'aurore ces corniches de craie où t'accoudant tu mêles tes traits fins et labiles à l'immobilité miraculeuse des statues[1] ! »

C'est en ces mots que Louis Aragon apostrophe et chante le rêve, qui, métamorphosé en être humain, se tient au centre de l'univers surréaliste.

Recelant les éléments du merveilleux et de l'étrange que les membres du groupe, ces « rêveurs définitifs », aspiraient à restituer dans le quotidien, reprenant tous les pouvoirs qui lui reviennent de droit, le rêve constitue indéniablement un moyen de connaissance et d'exploration de l'inconscient. Néanmoins, si son importance et son rôle sont depuis longtemps analysés, reconnus et prouvés par l'intermédiaire de textes critiques et de réflexions des membres du groupe — nous devons signaler ici l'ouvrage majeur de Sarane Alexandrian *Le Surréalisme et le rêve* — il nous semble que l'on n'a pas suffisamment abordé la question de l'existence de conventions discursives, de contraintes textuelles régissant la transcription des rêves surréalistes. Nous traiterons, donc, cette question au cours de notre analyse en étudiant aussi bien des textes théoriques que des récits de rêve surréalistes.

La constitution d'un corpus homogène étant notre première préoccupation, nous avons dû, tout d'abord, exclure de notre champ de recherche le rêve littéraire, « rêve de musée, d'académie et d'archives… rêve sans

[1] *Une vague de rêves*, revue *Commerce*, 1924 (cité par Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard/Connaissance de l'inconscient, 1974, p. 376).

rêve [2]... » qu'André Breton fustigeait dans *Les Vases communicants* le considérant comme « rempart de la littérature bourgeoise ». Notre propos se centre donc sur le récit — témoignage tel que Michel Jarrety le définit dans son *Lexique des termes littéraires* (il s'agit d'un texte narratif sobre, « bref, linéaire, à la première personne[3] »), ainsi que le poème en prose. Il ne concerne pas non plus les phrases de sommeil ou de réveil, incomplètes et incompréhensibles, sans pour autant sous-estimer leur importance : c'est, en effet, à partir de ces phrases qui « cognent à la vitre » que les surréalistes, André Breton le premier, ont procédé à la transcription de leurs rêves. Enfin, nous avons écarté de notre investigation les comptes rendus des sommeils hypnotiques, produits à l'aide de l'auto-hypnose ou de la suggestion et donc ne pouvant pas, par nature, donner naissance au rêve qui fait irruption spontanément pendant le sommeil.

Les textes que nous avons étudiés au cours de notre recherche se situent pour la plupart chronologiquement avant la Seconde Guerre Mondiale ; ils appartiennent donc à la période la plus féconde dans ce domaine et ont été rédigés par des membres — fondateurs du groupe français ou tenant un rôle de premier plan : Aragon, Artaud, Breton, Char, Crevel, Desnos, Eluard, Leiris, Queneau, Tzara. Il est vrai que, à l'approche des années 30, comme le remarque à juste titre Pierre Cheymol, « le récit de rêve, fleur littéraire du surréalisme en sa période idyllique, commence à se flétrir[4]… »

L'étude de certains récits de rêves des surréalistes de la troisième génération a retenu également notre attention : nous avons ainsi inclus dans notre corpus des rêves de Julien Gracq, enclin aussi bien à la rêverie qu'au rêve proprement dit, d'Yves Bonnefoy, écrivain du recueil *Un rêve fait à Mantoue*[5] mais aussi des *Récits en rêve*[6] , ainsi que des réflexions sur le rêve d'André Pieyre de Mandiargues qui qualifiait ce troisième état situé entre la veille et le sommeil de « mascarade un peu inquiétante ». Deux récits de rêves de peintres surréalistes (Magritte et Max Ernst), ainsi que les productions d'Henri Michaux, « surréaliste malgré lui » selon Breton, complètent ce corpus modeste qui contient environ cinquante récits ainsi que des réflexions des surréalistes sur le monde magique du rêve. Notre investigation n'aurait pu se réaliser sans l'existence d'un outil de référence précieux, à savoir la base des récits de rêves constituée par une équipe de chercheurs canadiens sous la direction de Christian Vanderdorpe, professeur à l'Université d'Ottawa, et contenant 1315 récits littéraires

[2] Pierre Cheymol, *Les Empires du rêve*, José Corti, 1994, p. 97.
[3] Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2001, p. 353.
[4] *Op.cit.*, p. 370.
[5] Mercure de France, 1967.

et 500 récits ordinaires ; la possibilité de sa consultation sur Internet [www.reves.ca] facilite grandement la tâche de tout chercheur et nous a surtout permis d'étudier des textes des revues surréalistes difficiles d'accès pour nous, de *La Révolution surréaliste* et du *Surréalisme au service de la Révolution* notamment[7].

La volonté de théoriser le récit de rêve surréaliste, de réfléchir sur son statut et les contraintes éventuelles qui le régissent apparaît, en effet, dès le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (1er décembre 1924) qui contenait — en leur donnant la priorité — des récits accompagnés de réflexions de Pierre Reverdy ; celles-ci traduisent les tâtonnements du groupe dans ce domaine inexploré : « Je ne pense pas que le rêve soit strictement le contraire de la pensée. Ce que j'en connais m'incline à croire qu'il n'en est somme toute qu'une forme plus libre, plus abandonnée. ».

L'existence ou non d'une organisation et d'une structure interne du rêve et de sa transcription est, donc, une des préoccupations majeures du moment, mais aussi un terrain de désaccords. Ainsi, Breton qui s'avéra être l'explorateur le plus méthodique du domaine du rêve affirme que celui-ci « … est continu et porte trace d'organisation[8]… » tout en regrettant « le manque de rigueur et de pureté[9]… » de certains récits. Désirant appliquer une démarche scientifique proche de l'observation médicale « entre toutes neuro — psychiatrique », il veut que ce type de texte s'inspire de l'*examen* et de l'*interrogatoire*[10]. De même, Michel Leiris ne semble point se perdre dans cet « espace entièrement abstrait, dépouillé de toute réalité terrestre[11] » que constitue le monde de ses rêves ; se servant de guides tels que le fil à plomb, le compas ou la balance, il nous assure que « ce monde nocturne est pour (lui) beaucoup mieux organisé que celui de (ses) veilles[12]… ». Il révélera dans *Biffures*[13] qu'il en tente plusieurs comptes rendus avant de donner à son texte sa forme définitive. Nous savons, pourtant, que Breton prônait dans ses *Manifestes* la transcription immédiate du rêve.

---

[6] Mercure de France, 1995.
[7] Cette recherche a abouti à un colloque ainsi qu'à un ouvrage collectif sous la direction de Christian Vanderdorpe : *Le Récit de rêve. Fonctions, thèmes et symboles*. Québec, Nota Bene, 2005.
[8] *Premier Manifeste* (1924), *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, « Folio / essais », 1985, p. 21.
[9] *Second Manifeste* (1929), in *op. cit.*, p. 143.
[10] Voir *Nadja* (1928), Gallimard, « Folio », 1964, p. 6.
[11] *Le Disque vert*, 4e série, no 3, 1925.
[12] *Op.cit.*
[13] Gallimard, 1948.

D'autres membres du groupe constatent, néanmoins, l'absence de toute organisation dans leurs rêves ce qui donne naissance à des récits confus. Ainsi, Artaud, s'auto-qualifiant de « mauvais rêveur », se plaignait en disant : « Tous mes rêves sont sans issue, sans château fort, sans plan de ville[14]. » Desnos, par contre s'en vante dans une lettre à Jacques Doucet : « Je n'ai suivi aucun plan, je ne me suis soucié ni d'art ni de vraisemblance[15]… ». Enfin, Bonnefoy, partisan d'un langage spécifique du rêve, refuse d'imposer à son récit une structure quelconque qui signifierait, selon lui, « l'échec du rêve[16] ». Adoptant la même attitude, Michaux préfère dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé* le laisser-aller, l'indolence du rêve éveillé qui attire ses préférences et dont il affirme vouloir explorer la langue secrète ; l' « argot des rêveurs de nuit » le charme tout particulièrement.

En effet, les surréalistes prônent dès le début le caractère spécifique de la langue du rêve, une langue qui signifie « le naufrage de la plus belle raison dans le sommeil[17]… » et qui se situe, selon Bonnefoy, au delà du langage[18]. Le désir d'une libération complète du code dans ce type de récit, fondée sur les associations libres, négligées avant l'apparition du mouvement surréaliste, l'usage systématique de l'écriture automatique, génératrice d' « éléments d'appréciation de grand style » (Breton), la désarticulation, donc, de la langue qui ne devrait plus être stéréotypée, signe d'un monde fossilisé constitue une condition nécessaire pour l'exploration de l'univers du rêve, pour la naissance d'une « littérupture » refusant l'enfermement dans des contraintes stériles et se renouvelant à l'infini. Ceci dit, les termes licencieux, la sensualité de la langue, « le baroque même » ne devraient pas en être exclus[19].

Des opinions nuancées apparaissent à l'intérieur du groupe à ce sujet. Ainsi, Aragon insiste dans son *Traité du style* : « j'exige que les rêves qu'on me fait lire soient écrits en bon français[20] ». Crevel, de son côté, affirme sans ambages : « Je rêve sans mots, sans images[21]… »

Minutieux et méthodique, Breton montre comment noter un rêve et relève les mécanismes utilisés par ce « gardien du sommeil » en exprimant par là sa redevance envers Freud : la surdétermination[22], la condensation,

[14] *Le Disque vert*, 4e série, no 3, 1925.
[15] Cité par Sarane Alexandrian, *op.cit.*, p. 267.
[16] *Un Rêve fait à Mantoue, op.cit.*, p. 195.
[17] *Second Manifeste, op.cit.*, p. 72.
[18] *Un Rêve fait à Mantoue, op.cit.*
[19] Desnos le signale dans la lettre à Jacques Doucet que nous venons de citer (voir supra, note 15).
[20] Gallimard, 1928, p. 187 – 189.
[21] *Le Disque vert*, 3e année, 4e série, 1925.
[22] *Nadja, op.cit.*, p. 59.

le déplacement, la substitution[23] retiennent tout particulièrement son attention ; de même, la distinction du rêve en **rêve-prologue** et **rêve principal**[24], à laquelle il désire mettre fin, tout comme les symboles à interprétation érotique, point de désaccord avec Tzara, partisan de Jung et de sa théorie de l'archétype[25]. Il ne faudrait point oublier que le père de la psychanalyse avait également étudié les images visuelles fragmentées et incohérentes qui apparaissent au cours du rêve, souvent formées de deux idées contradictoires. À sa suite, Breton déclarait que « tout fait image[26] » en prétendant, de même, que « le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi[27]. » On aboutirait ainsi à des combinaisons chimiques « stupéfiantes » entre les mots les plus disparates en excluant des récits de rêve tout lieu commun, tout poncif comme le souligne le chef du mouvement : « L'apparition d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes est aussi tout à fait préjudiciable à l'espèce de conversion que nous voulions opérer par eux[28]… ».

Document brut ou mélange de récit de rêve et de réflexions ? Cette question, posée de nos jours par les neurobiologistes (je cite David Foulkes qui mélangeait les deux en demandant à ses sujets « avez-vous pensé à quelque chose[29] ? ») est traitée dès le début du xxe siècle par les surréalistes. Nous savons que Breton avait prôné au début la transcription pure et simple, et ce juste après le réveil ; les premiers récits de rêve suivront ce modèle. *Les Vases communicants* marqueront un tournant décisif avec l'introduction de l'auto-analyse qui est

> à elle seule, dans bien des cas, capable d'*épuiser* le contenu des rêves… (et qui) pour peu qu'elle soit poussée ne laisse de côté aucun *résidu* qui permette d'attribuer à l'activité onirique un caractère transcendal[30].

[23] *Les Vases communicants* (1932), Gallimard, « Idées », 1955, p. 129.
[24] « Je n'ai rien dit de la ligne de points qui précède l'apparition de cet enfant et qui, au moment où j'ai noté ce rêve, ne m'a pas paru témoigner d'une lacune, mais bien plutôt mettre fin, ici, à ce que Freud appelle le rêve-prologue, celui-ci paraissant d'une part destiné à justifier ce qui se passe ensuite, en application du principe : telle chose étant, telle autre devait arriver ; d'autre part à permettre au rêve principal, tenant la place de la proposition principale dans le raisonnement éveillé, de se centrer clairement sur la préoccupation dominante du dormeur. » (*Les Vases communicants*, *op.cit.*, p. 44-45).
[25] Voir Akir Hamada, « La conception du rêve chez Tristan Tzara », *Mélusine*, no XIII, 1992, p. 79-89.
[26] *Les Vases communicants, op.cit.*, p. 128.
[27] *Op.cit.*
[28] *Second Manifeste, op.cit.*, p. 107.
[29] Cité par William Dement, *Dormir-rêver*, Seuil, 1981.
[30] *Les Vases communicants, op. cit.* p. 94.

Enfin, un dernier point abordé par les écrivains surréalistes dans leurs textes théoriques, dans l'effort d'une conceptualisation du récit, est celui de sa généricité. Subversif, désirant transgresser les contraintes discursives, Breton refuse toute norme communicative à ce type de texte en affirmant : « Ces produits de l'activité psychique, aussi distraits que possible de la volonté de signifier, aussi allégés que possible des idées de responsabilité[31]… » Tout acte illocutoire étant ainsi exclu, la gratuité du texte rend problématique sa classification dans un genre précis, d'autant plus que les frontières entre prose et poésie sont elles aussi abolies. Une fois de plus, cet avis ne semble pas être unanime. Pour Aragon, qui défend lui aussi l'inutilité du rêve, la distinction entre les formes poétiques et les techniques d'investigation de l'inconscient revêt une importance capitale : « Il ne faut pas permettre que le rêve devienne le jumeau du poème en prose, le cousin du bafouillage ou le beau-frère du haï-kaï[32]», déclare-t-il. Désirant éclairer sa position en matière d'esthétique, établissant des frontières entre les différents textes de son recueil *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, Éluard affirmait pour sa part dans un prière d'insérer : « Il est extrêmement souhaitable que l'on n'établisse pas une confusion entre les différents textes de ce livre : rêves, textes surréalistes et poèmes[33]. » Il ajoute : « Des rêves, nul ne peut les prendre pour des poèmes. Ils sont pour un esprit préoccupé du merveilleux, la réalité vivante[34]. »

Une telle affirmation prête aisément à confusion : alors, les rêves ne sont-ils pas des textes surréalistes ? De simples textes non plus ? Pour Breton, elle est révélatrice des réticences d'Éluard à participer à l'activité commune ; il fustigera, d'ailleurs, cette division par genres dans ses *Entretiens* :

> Que les intentions d'Éluard restent en deçà des objectifs du *Manifeste*, c'est ce que montrera avec évidence le « prière d'insérer » de son livre *Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine*… où il s'efforce d'établir une distinction formelle entre le rêve, le texte automatique et le poème… Cette division par *genres*… m'a parue d'emblée ultra-rétrograde et en contradiction formelle avec l'esprit surréaliste[35]. »

[31] *Second Manifeste, op.cit.*, p. 112.
[32] *Traité du style, op.cit.*, p. 189.
[33] *Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine* (1926), *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I, p. 1387.
[34] *Op.cit.*
[35] *Entretiens*, Gallimard, « Idées », 1969, p. 109-110.

Éluard regrettera plus tard ce fameux prière d'insérer sans pour autant s'éloigner de sa problématique initiale : « le même désir me reste d'établir les différences entre rêves, poèmes et textes automatiques. On ne prend pas le récit d'un rêve pour un poème[36]. »

Ce bref relevé des problèmes abordés par les surréalistes dans leurs écrits théoriques nous semble important car il est révélateur des convergences et des divergences à l'intérieur du groupe. Le récit de rêve est-il, finalement, rebelle aux catégorisations et aux contraintes ou introducteur de contraintes nouvelles ? La réponse est à chercher au cœur des textes eux-mêmes : nous en avons tenté une approche systématique en étudiant le contexte de leur publication, le paratexte, le sujet et le temps de l'énonciation, l'incipit et l'excipit, enfin la présence ou non de l'écriture automatique.

Un parcours des fiches des rêves-témoignages rédigés par des écrivains et recensés par la base des récits de rêve nous apprend que la majorité d'entre eux se retrouve dans leur correspondance : on se réfère, par exemple, au rêve que Baudelaire raconte à son éditeur, à des rêves de Victor Hugo, de Diderot ou même de Flaubert (les frères Goncourt transcrivaient, pourtant, leurs rêves dans leur journal et George Sand en fait le récit dans *Histoire de ma vie*). On ne peut que remarquer dans ce cas-là le contexte novateur de la publication des récits de rêve surréalistes. Ils sont très souvent transcrits dans les revues du mouvement et nous en possédons actuellement un relevé systématique grâce à Sarane Alexandrian (*Le Surréalisme et le rêve*) qui a dépouillé aussi bien les textes de *La Révolution surréaliste* et du *Surréalisme au Service de la révolution* ainsi que grâce à Pierre Cheymol qui a dépouillé les textes du *Minotaure* et des revues après la guerre pour y constater leur réduction progressive. La réédition de ces récits dans un ouvrage ultérieur constitue aussi une pratique courante : ainsi, on retrouve le «Récit de trois rêves » d'André Breton initialement publié dans la revue *Littérature* (1er mars 1922, p. 5-6) et accompagné de la reproduction du « Cerveau de l'enfant » par de Chirico dans *Clair de terre* (« Cinq rêves[37] »).

Il arrive aussi que des récits soient intercalés parmi d'autres types de textes : nous citons l'exemple de Bonnefoy (*Un rêve fait à Mantoue*), d'Éluard (*Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine*) ou de Leiris (dans *Failles* on trouve « Le Pays de mes rêves[38] »). Leiris consacre pourtant *Nuits sans nuits*[39] à la transcription de rêves de 1923 à 1960 (mais la rupture

[36] *Premières vues anciennes* (1937), in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 550.
[37] (1923), Gallimard, 1966, p. 37-47.
[38] *Failles* (1924-1934), in *Haut-Mal*, Gallimard, 1943.
[39] Gallimard, 1966.

avec le surréalisme date de 1929), alors que Michaux raconte dans *Mes rêves d'enfant*[40] quatorze cauchemars semés de scènes cruelles qui l'avaient bouleversé dans son enfance. Enfin, Breton insère un récit de rêve dans le texte de *Nadja*. Il faudrait faire un cas à part de Maxime Alexandre qui tenait régulièrement le journal de ses rêves.

La présence d'un ouvrage collectif est elle aussi significative de « la liberté de presse » des récits : intitulé *Trajectoire du rêve* et publié dans *Cahiers G.L.M* en 1938, ce récit définitif du surréalisme sur le rêve réunissait des textes de grands ésotériques (Paracelse), à côté de textes surréalistes, et accompagnés de « rêves dessinés », tels « La Mère des rêves » d'Yves Tanguy, « Le Dormeur » de Masson ou « L'Elément rêve » de Man Ray.

Une étude de la structure interne des textes de rêves révèle une évolution : récits bruts au départ, ils ne tarderont pas à s'accompagner d'une analyse. … À côté des textes analysés par Breton dans *Les Vases communicants*, on pourrait citer l'exemple du rêve de Magritte intitulé « Une femme à vélo[41] » et tentant un déchiffrement et une rationalisation du rêve ou celui de Dali intitulé « Rêverie[42] » où le rêve s'accompagne d'un commentaire interprétatif. Enfin, *Les Vases communicants* constituant un champ propice à l'expérimentation, Breton y insère un rêve dans le rêve dont « une partie […] (est) considérée comme éminemment irrêvable[43]… »

La lecture du paratexte des récits de rêve ne nous permet de repérer aucune contrainte pragmatique du discours ce qui s'opposerait, d'ailleurs, aux principes fondamentaux du mouvement. Certains écrivains optent parfois pour la datation de leur rêve, ainsi Éluard et son texte « Je rêve que je ne dors pas[44] » ou Breton dans les *Vases communicants*[45] obéissant éventuellement à une norme existant dans plusieurs rêves-témoignages antérieurs au surréalisme (voir par exemple les rêves de Descartes). Breton indique même l'heure dans son rêve du 26 août 1931. D'autres introduisent une numérotation le plus souvent en chiffres latins pour raconter un rêve constitué de plusieurs épisodes (ainsi le texte d'Artaud dans *La Révolution surréaliste*[46] ou Breton dans *Clair de terre*[47]). La présence d'un

[40] Publiés ds. *Le Disque vert* (1924).
[41] *Les Mots et les images. Choix d'écrits*, Bruxelles, Labor, 1994, p. 31- 32.
[42] *Le Surréalisme au service de la Révolution*, no 4, décembre 1931.
[43] *Op.cit.* , p. 74.
[44] *Donner à voir* (1939), in *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 933.
[45] *Op.cit.*, p. 30.
[46] No 3, 15 avril 1925, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 331-334.
[47] (1923), Gallimard, « Poésie », 1966.

titre n'est point pratiquée par tout le monde et celui-ci peut être choquant (Breton, « Des urinoirs volants[48] »), énigmatique (Char « Eaux-mères[49] »), trop général (Leiris « Le Pays de mes rêves ») ou simplement visant à la désorientation du lecteur : le titre « Trocadéro » attribué par Breton dans *Clair de terre* ne concerne qu'une partie du rêve à cause du changement abrupt de l'espace.

De même, la longueur du récit diffère à chaque fois et la division en paragraphes demeure facultative. Pour ce qui est des variations typographiques, il nous faut constater parfois des pratiques communes : ainsi, Breton utilise les lettres en italiques pour noter ses impressions dans *Les Vases communicants*, de même que Char dans le texte déjà mentionné.

On pourrait aussi remarquer que l'acte de l'énonciation en lui-même semble reproduire certaines habitudes du discours : locuteur et énonciateur ne font qu'un (le récit se déroule à la première personne) dans la quasi-totalité des textes ; Éluard a, néanmoins, tenté le « rêve à deux », alors que Breton s'intéresse, vers la fin de sa vie, au rêve à plusieurs. De même, le temps verbal choisi est, à peu d'exceptions près, le présent narratif qui dramatise le rêve, alors que le présent d'énonciation brouille les scènes vigile et nocturne ou permet l'inscription d'un rêve dans le rêve. Ainsi, l'incipit suivant du récit d'Aragon : « Après une longue marche, je me trouve dans un compartiment de troisième classe où il y a d'autres voyageurs que je distingue mal. Toujours sur le point de m'endormir, je remarque que les secousses régulières du wagon scandent un mot[50]… »

En effet, macrostructurellement, l'incipit censé situer le lecteur dans le temps et dans l'espace n'existe que pour brouiller les pistes, à savoir procurer des informations immédiatement abolies (voir encore l'exemple de Breton « Trocadéro » où l'on se retrouve brusquement dans une prairie) ou alors nous faire entrer d'emblée dans un univers onirique (Leiris, « sur les marches qui conduisent aux perspectives du vide[51] »). Des modalisateurs marquant l'hésitation ou le doute sont également d'usage ; ainsi, dans *Un rêve fait à Mantoue*, la situation spatiotemporelle est extrêmement floue : « c'était le printemps **ou** les premiers jours de l'été… », « une rue populeuse, **ou** plutôt… un chemin… ». Breton en fait de même dans *Clair de terre*[52] en nous parlant d'« un personnage ecclésiastique **ou** mythologique ».

---

[48] *La Révolution surréaliste*, no 1, décembre 1924, p. 3-5.
[49] *Le Surréalisme au service de la Révolution*, no 6, mai 1933.
[50] *La Révolution surréaliste*, n° 9, 1927.
[51] *Le Pays de mes rêves*, *op.cit.*, p. 21.
[52] *Op.cit.*

De même, l'excipit ne comble pas les attentes du lecteur non averti : le récit s'achève parfois brusquement ou alors par un échec (Breton, « J'essayai bien aussi d'attraper le ballon, mais… je n'y parvins qu'une fois[53] »). Cet échec est parfois pris en main par le rêveur qui arrive à diriger son rêve (Éluard, « Je rêve que je ne dors pas[54] »). Dans d'autres cas, le rêve glisse vers la rêverie (Leiris médite sur la formation des lettres Z, Y et P à la fin du « Pays de mes rêves[55] »). Le moment de l'éveil est perçu chez le même auteur comme une expérience traumatisante et prend la forme d'un squelette qui « nous… rappelle à l'ordre[56] » alors qu'Éluard, effrayé d'être paralysé dans le songe, se sent soulagé (« … je suis sauvé, je suis dans mon lit[57]. »)

Si les contraintes morpho-syntaxiques et grammaticales sont respectées, l'irruption de termes incompatibles dans le contexte précis obscurcit le sens et permet à l'absurde de s'introduire ; la technique du collage constitue un instrument d'élection. Ainsi, dans les « Sept feux » de Bonnefoy, il est tout à coup question de « la gare du *temps rompu*[58] ». De même, Leiris distingue dans le monde de la nuit des galets couverts des mots « zénith », « Porphyre » et « péage » (« Le Pays de mes rêves[59] »), alors que Queneau entend proférer l'expression incongrue « matrice hypercomplexe » et la phrase « il n'y a pas d'époque tertiaire[60] » sans aucun rapport avec le contexte. Dans un rêve d'Aragon, le terme rare « adéphaude » semble au début fonctionner comme une clé interprétative (mais embrouille davantage la situation puisqu'il renvoie à une inscription elle-même mystérieuse « Rhodes 1415[61] »).

D'autre part, des mots tels que « bizarre », « incompréhensible » ou « énigmatique » nous renvoient davantage vers un non-sens (Breton nous parle dans le premier des « Cinq rêves » de reliefs *bizarres*). Gracq raconte : « je recevais une *bizarre* carte postale dont je me rappelais seulement au réveil, avec une netteté singulière, l'*énigmatique* légende : les grandes heures de l'Histoire, Bords du lac de Génésareth. Jésus prêche à 187 mètres au-dessous du niveau de la mer[62]. » Dans ce dernier exemple,

[53] *Clair de terre, op.cit .*, p. 39.
[54] *Donner à voir*, *op.cit.*, p. 933.
[55] *Op.cit.*, p. 26.
[56] *Op.cit.*, p. 101.
[57] *Op.cit.*, p. 933.
[58] *Op.cit.*, p. 191.
[59] *Op.cit.*
[60] « Rêve surréaliste », ds. *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 989-990.
[61] *La Révolution surréaliste*, n° 9, 1927.
[62] *Lettrines*, José Corti, 1967, « Troisième rêve ».

le mot-valise « Génésareth » (genèse + Nazareth) nous permet de plonger dans le monde onirique et de découvrir dans le récit un intertexte, interprétant nécessaire pour déchiffrer le rêve hiéroglyphique.

Si le lecteur arrive à suivre le fil narratif, l'écriture libérée des contraintes rationalistes demeure largement associative, comme le remarque Michael Riffaterre[63] grâce à l'insolite des images (Bonnefoy : « chant touffu des oiseaux[64] ») et aux analogies établies par les comparaisons (Leiris : « comme une vitre[65] ») et des métaphores (Leiris : « les lances de feu[66] »). Enfin, la libération de l'inconscient et par là du langage est pratiquée grâce à la transcription de rêves érotiques ou tout simplement à la présence de termes érotiques ou choquants. On pourrait citer, par exemple, les rêves hautement symboliques de Queneau (il mentionne un « urinoir » dans « Rêve surréaliste »), « La dame de carreau[67] » d'Éluard ou alors le « Rêve[68] » d'Artaud qui décrit une cérémonie matrimoniale sur un ton licencieux. Topos de l'écriture surréaliste, l'érotisme des mots et du ton bouleverse, encore une fois, les contraintes imposées par la littérature académique et sclérosée.

En effet, en déjouant le système de l'intérieur, à savoir en désarticulant le langage et en pratiquant le renvoi constant à l'absurde et au nonsens, en refusant de même tout effort de signifier, et ce tout en donnant l'impression de respecter certaines contraintes discursives, les écrivains surréalistes ont tenté de donner à leurs récits une forme et une langue adéquates au monde nocturne. L'expérience onirique, l'équation « rêve = le revers de la veille » (Michel Leiris) semblent avoir trouvé les mots pour le dire sans être trahies par le langage ni servir « de prétexte à des fictions littéraires qui en méconnaissent le dynamisme propre[69] ». La postérité du récit de rêve témoignera, d'ailleurs, de la vitalité de cette forme d'écriture, qu'il s'agisse de *La Boutique obscure* de Georges Perec[70] ou des études de la neurobiologie se basant sur les récits de rêve surréalistes[71].

Université d'Athènes, Grèce

[63] *La Production du texte*, Seuil, « Poétique », 1979.
[64] *Op.cit.*, p. 47.
[65] *Le Pays de mes rêves, op.cit.*, p. 22.
[66] *Op.cit.*
[67] *Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine, op.cit.*, p. 202.
[68] *La Révolution surréaliste*, no 3, 15 avril 1925. Repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 331 – 334.
[69] Sarane Alexandrian, *op.cit.*, p. 46.
[70] *La Boutique obscure : 124 rêves*, Denoël, 1973.
[71] Nous citons en exemple : Michel Jouvet, *Le Sommeil et le rêve*, Odile Jacob, 2000. Nous tenons également à citer les travaux de Susanne Goumegou, universitaire allemande, notamment son article « Le récit de rêve surréaliste et ses avatars » ds. *Le récit de rêve*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 183-202. Son ouvrage *Traumtext und Traumdiskurs* vient de paraître à Munich (éditions Wilhelm Fink).

Sophie Lemaître

Les dictionnaires surréalistes

« Nous sommes toujours en désaccord avec le dictionnaire » proclame Robert Desnos en 1923[1], résumant alors sans détour la prise de position du mouvement surréaliste face à toute forme de contrainte, et en particulier celle qui enserre la langue, comme le fait tout ouvrage lexicographique. Dans leur perspective volontiers iconoclaste, et s'étant assigné pour mission d'affranchir le langage de la contrainte de signification, les surréalistes ne peuvent que déprécier le genre du dictionnaire, lieu par excellence de la toute-puissance de la règle, où ils ne voient qu'une succession de savoirs figés, ordonnancés suivant un code normatif où la langue gît, privée de ses potentialités poétiques, corsetée, domptée, contrainte.

De la condamnation du dictionnaire, on trouve de virulentes expressions chez les poètes de la modernité. C'est surtout le sens académicien qui fait l'objet de sarcasmes, notamment d'Antonin Artaud qui fustige le « DICTIONNAIRE où tels cuistres des environs de la Seine canalisent leurs rétrécissements spirituels[2] ». Auparavant, la rigueur académicienne s'était déjà attiré les foudres de Rimbaud : « Il faut être académicien, — plus mort qu'un fossile, — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit[3] ».

[1] Desnos, *De l'Érotisme*, 1923, *Nouvelles Hébrides*, Gallimard, 1978, p. 109.
[2] Artaud, dans *La Révolution surréaliste*, n°3, avril 1925, p. 7.
[3] Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 1871, Gallimard, « Poésie », 1995, p. 203-204.

Il paraît donc étonnant que des membres du groupe surréaliste aient composé des ouvrages sous la forme de dictionnaires. Il s'agit tout d'abord du *Glossaire : j'y serre mes gloses* de Michel Leiris[4] et du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* d'André Breton et Paul Éluard[5]. Cette incursion des surréalistes dans le champ lexicographique est problématique, puisqu'ils en rejetaient la pratique contraignante. Cela dit justement, les surréalistes ont souvent soumis des textes à la contrainte de la nomenclature, par exemple l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*[6], ou le *Lexique succinct de l'érotisme*[7]. Breton lui-même, dans son *Manifeste* de 1924, définit le terme « surréalisme » sous la forme d'un article de dictionnaire :

> SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. ENCYCL. *Philos*. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie[8].

En produisant des dictionnaires, les surréalistes ne renient pas leurs accusations contre l'ouvrage lexicographique. Au contraire, ils entendent, par ces publications, faire œuvre révolutionnaire en combattant la rigueur normative sur son propre terrain : la forme dictionnairique.

Les dictionnaires surréalistes se présentent bien comme des recensements lexicaux : il s'agit de suites limitées de mots classés par ordre alphabétique, auxquels est accolée à chacun une définition, avec parfois recours aux citations et aux exemples. Cela dit, la conformité de ces ouvrages avec les règles du genre dictionnairique n'est qu'apparente, et n'en révèle que mieux une activité parodique et insolente. En effet, si les exigences

[4] Le *Glossaire* a paru en 1925-1926, dans *La Révolution surréaliste*, en trois livraisons (n°3, p. 6-7 ; n°4, p. 20-21 ; n°6, p. 20-21) avant d'être publié en volume en 1939 aux Editions de la Galerie Simon, puis repris dans *Mots sans mémoire*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1998.

[5] Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* est publié en 1938 par la Galerie des Beaux-Arts (il constitue le catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme), puis par José Corti (1969).

[6] *La Nef*, n°63-64, mars 1950.

[7] *Boîte alerte, missives lascives, Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme*, Galerie Daniel Cordier, 1959, p. 119-142.

[8] Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, Gallimard, 1985, p. 36.

formelles du genre dictionnairique sont respectées par les surréalistes, leurs œuvres ne se limitent pas à un catalogage de vocables, et leurs définitions ne peuvent être qualifiées d'objectives ni de scientifiques.

Nous allons examiner comment Leiris, dans son *Glossaire*, ainsi que Breton et Éluard, dans leur *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, exploitent la forme du dictionnaire pour mieux en réprouver le genre. C'est précisément dans ces textes, qui sont élaborés en s'astreignant à la contrainte librement consentie de la forme dictionnairique que le langage est le mieux affranchi du sens, du « peu de réalité » des significations sclérosantes. Leurs livres relèvent, à l'encontre du dictionnaire, d'une volonté affirmée d'en ébranler le piédestal, en en proposant, pour Breton et Éluard, un brillant pastiche, et pour Leiris, un remarquable contre-exemple.

Dans le *Glossaire* de Leiris, le dispositif dictionnairique est à première vue parfaitement respecté : environ 830 entrées en liste alphabétique, avec vedettes en petites capitales, suivies d'une annotation que le titre qualifie de « gloses ». Mais si cet ouvrage revêt l'apparence formelle d'un dictionnaire, il prend en fait toutes les libertés avec les règles du genre. Le premier élément subversif est d'ordre typographique : l'entrée et sa glose sont séparées par des signes divers ; ce peut être un tiret (« NAVIRE – nasse qui vire »), le symbole égale (DIVINISE = indivisé »), deux points (« NÉCESSITÉ : la cécité innée »), une virgule (« RIXE, risque »), ou encore juste un espace (« SALIVE lascive »). Cette diversité typographique est contraire au protocole d'un dictionnaire dont la présentation doit être uniforme. Parfois, la définition est même mise entre parenthèses, par exemple pour l'entrée « MARÂTRE (la trame de l'âme) ».

Mais plus encore qu'au niveau formel, c'est surtout envers les règles définitionnelles classiques que les gloses leirisiennes sont irrévérencieuses. Il s'agit pour Leiris d'inventorier le langage et d'en sonder les ressources poétiques, de faire fuser l'imagination à partir des sonorités. Ses gloses laissent donc libre cours aux échos, euphonies et résonances ; elles sont produites par la prolifération phonétique d'un mot sur ceux qu'il engendre :

> AQUARIUM – square humide des requiems.
> CRISTAUX – eaux crispées, en kriss et en étaux.
> DÉLIRE – délié, il aide à lire l'idée.
> ÉGLANTINE – sanglante étamine.
> ÉGLISE – des aigles s'y enlisent.
> IDENTITÉ – hydre entêtée.
> JOSUÉ – j'ose user du jouet des nuées.
> ZÉNITH – qu'il m'attise ! et je n'hésite.

Les procédés employés par Leiris dans ce *Glossaire* pour exploiter toutes les richesses du langage sont, entre autres, l'homonymie (« CAHIER caillé », « HOTEL, autel »), l'anagramme (« AVENIR = navire », « VIERGE = givrée »), l'holorime (« CONTRADICTION, contrat d'Ixion », « AURELIA, Or il y a », « DOUCEUR, d'où sœur ? »), l'épellation (« LUEUR – aile eue, œufs eus, air », « CHEVAL – c'est achevé à ailes », « NID – aine idée »), l'inversion de syllabes (« LIMON – mon lit », « SCHÉMA mâché », « CLERGÉ – "J'éclaire" à l'envers », « SANGLOTER – ôter les sangles »). La glose leirisienne est un jeu phonique, elle s'épanouit par permutation et propagation de phonèmes, selon le programme surréaliste défini par Breton :

> À l'« alchimie du verbe » avait succédé une véritable chimie qui tout d'abord s'était employée à dégager les propriétés de ces mots dont une seule, le sens, spécifiée par le dictionnaire. Il s'agissait de considérer le mot en soi ; d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres[9].

La glose leirisienne laisse libre cours au pouvoir d'auto-engendrement du langage. Elle relève d'une certaine forme d'automatisme de pensée, puisqu'elle est une combinaison langagière sans préméditation. Leiris attribue la paternité du jeu de mots tel qu'il le conçoit à Desnos, à qui il dédie le *Glossaire* en 1939 : « Desnos a été l'inventeur du jeu de mots lyrique. C'étaient des jeux de mots dont certains arrivaient à être des sortes d'adages philosophiques. Celui qui m'a le plus frappé était : *Les lois de nos désirs sont des dés sans loisirs*[10] ». Leiris rappelle maintes fois que ses acrobaties lexicales sont placées sous l'égide de Desnos qui se disait justement « prisonnier des syllabes et non des sens[11] ». En effet, tout comme les adages de Rrose Sélavy, les gloses de Leiris sont fondées sur la collusion phonétique mais aussi sur l'association d'idées. Le processus analogique permet les rapprochements fortuits de réalités disjointes, ces combinaisons de termes antinomiques prônées par André Breton : « Les mots font l'amour[12] » : ils se lient, s'enlacent, s'épousent librement, et de leurs étreintes naissent l'étincelle de l'image, le choc de la surprise :

> AUTOMNE – tonneau pluvieux.
> INGÉNU – le génie nu.
> RAFALE – le fard des râles.

[9] Breton, « Les mots sans rides », *Les Pas perdus*, 1924, Gallimard, 1990, p. 131.
[10] *Le Monde*, 10 janvier 1975.
[11] Desnos, *L'Aumonyme*, 1923, *Corps et biens*, Gallimard, « Poésie », 1997, p. 53.
[12] Breton, « Les mots sans rides », *op. cit.*, p. 134.

TOTAL – le totem de Tantale.
USTENSILES – sangsues sans style.

Ces gloses opèrent la pulvérisation des mots ; c'est bien ce qu'exprime Leiris à l'entrée : « DÉFINIR, c'est Disperser », ce qui va à l'encontre d'un dictionnaire dont le projet est de délimiter un sens. Dans le *Glossaire*, les signifiants sont au contraire disséminés, et les mots sont affranchis, selon l'expression de Breton, de leur « devoir de signifier[13] ». Le dictionnaire surréaliste est un véritable laboratoire d'expérimentations linguistiques. Ainsi Leiris explique avoir voulu y « exploiter la valeur détonante des mots, les disséquant à la manière chirurgicale » et avoir tenté « de scruter chaque mot à part[14] ». Le mot est considéré par les surréalistes comme un élément anatomique infiniment malléable, et il s'agit, dans le *corpus* dictionnairique, de révéler « l'énergie latente en puissance dans le vocable[15] ».

D'autre part, la plupart des gloses de Leiris ne peuvent être lues comme des définitions puisqu'elles n'imposent pas un sens, elles ne sont pas assertives ni didactiques : au contraire, elles font usage de tournures interrogatives (« FEMME – flamme sans aile ? »), exclamatives (« VOUTE – route incurvée si haute ! »). Si le plus souvent la glose est nominale, elle peut aussi être syntaxiquement construite (« RUINE – l'air y bruit, l'ennui s'y amenuise ») et même narrative (« SARDANAPALE – il s'affala dans son palais en flammes […] »). Tous ces procédés vont totalement à l'encontre des règles lexicographiques.

Cela dit, il n'est pas impossible de déceler, dans certaines entrées du *Glossaire*, de véritables énoncés lexicographiques. En effet, certains articles peuvent se lire comme de vraies définitions, certes imagées, mais où l'on peut percevoir une relation sémantique plausible entre l'entrée et sa glose :

ABSENCE – espace vacant […].
ENTRAILLES – l'antre du corps, ses broussailles.
CIMETIÈRE – terre des hommes décimés […].
GRIMACE – masque maigre pour face aigrie.
INSTANT – un temps intense et mince…
ORACLE – art clos.
PSYCHANALYSE – lapsus canalisés au moyen d'un canapé-lit.
VETO, vote ôté.

[13] *Ibid*., p. 132.
[14] Leiris, *Journal*, Gallimard, 1992, p. 218.
[15] Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, José Corti, 1948, p. 158.

Le caractère définitoire de ces gloses est acceptable car on y retrouve des éléments descriptifs de la réalité que revêt le mot-entrée : le champ sémantique entre le mot et sa glose reste cohérent (on s'attend à trouver le mot « vote » dans une définition de « veto », le mot « lapsus » pour « psychanalyse », etc.). D'autre part, certains objets sont bien décrits dans leur fonction (« CUILLER – ce qui est cuit, elle le recueille ») ou leurs caractéristiques (« URNE – cavité nue, incurvée »). D'autres gloses sont construites comme des définitions dans le sens où elles décrivent le mot-entrée par un synonyme, comme « MURMURE – susurration – ou marmonnement […] », « MÉANDRES – détours […] » ; « ORBE – courbure […] ». Certaines gloses respectent bien la règle lexicographique de l'équivalence synonymique, selon laquelle à un verbe doit correspondre un verbe (« DÉCIMER – détruire les cimes »), à un adjectif un autre adjectif (« ABRUPT – âpre et brut »), etc. Toutefois, s'il y a parfois dans un premier temps une cohérence définitoire, celle-ci se dilue bien vite, par exemple pour les entrées telles que « ZIGZAG – ligne hésitante, gaz qui vaque à sa guise ».

Si certaines gloses peuvent ainsi être assimilées à de vraies définitions, le *Glossaire*, fabuleux cortège de réjouissances langagières, reste un répertoire personnel, idiolectal, et non un catalogue raisonné de la langue commune à tous. Leiris détourne donc le modèle dictionnairique de multiples manières, en premier lieu par la forte présence des marques de l'énonciation. Le « nous » est présent (« SOUPÇON (nous le soupesons) »), le « tu » (« RUE – tu erres… ») et le « vous » (« OSSATURE – eaux mères saturées, déposez les structures ! »). Mais surtout, alors que l'énoncé lexicographique est normalement neutre, beaucoup de gloses ont un ton impératif (« ÉTAT (n'aspirez qu'à hâter sa perte !) ») ou résonnent comme des intimations (« FORMULES – les forger lumineuses »), et surtout, une cinquantaine d'entre elles portent la marque de la première personne du singulier :

> AGONIE – je divague, j'affirme et je nie tour à tour […].
> CHAMBRE – ses branches m'embrassent.
> DÉLUGE (l'éluderai-je ?)
> MARCHER (je m'arche.)
> MOI – loi que j'aime. Ma moelle.
> TEMPORAIRE – l'horaire des tempes m'apeure.

De fait, Leiris conçoit son *Glossaire* comme « une encyclopédie de poche où seraient énoncées laconiquement [s]es opinions[16] ». Et en effet, c'est une subjectivité qui s'exprime dans les entrées telles que : « GUERRE (je ne l'aime guère…) », « SALOMÉ – j'aimai sa mollesse salace […] ». Mais plus encore, le *Glossaire*, où Leiris avoue qu'il aimerait « que soit enfermé, cadenassé, toujours à [s]a disposition et aisément portable, tout ce [qu'il] croit devoir penser et, emblématiquement, tout ce que représente à [s]es yeux l'art littéraire[17] », contient un discours sous-jacent de l'auteur sur le projet qu'il est en train d'y accomplir : par exemple dans les entrées telle que « BALANCE (la mienne recense la substance verbale) » ou « DEFINIR, c'est Disperser ». Certaines gloses font ainsi entendre les conceptions leirisiennes sous l'égide desquelles le *Glossaire* est placé : « CALEMBOUR – langue labourée, par courts lambeaux », « VOCABLES – vos câbles, pour échapper à vos caveaux », « UNIFORMITÉ – inutile monotonie de la norme figée ».

Si la forme d'un dictionnaire est respectée par Leiris, ce n'est que prétexte à une collection personnelle de trouvailles poétiques. Il en va de même pour le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Breton et d'Eluard, qui relève de la même entreprise d'exploration individuelle et de description subjective de la langue. De fait, ce livre est dominé par l'épigraphe du linguiste Georg von der Gabelentz, qui affirme cette subjectivité inhérente au langage : « Le langage ne sert pas seulement à l'homme pour exprimer quelque chose, mais aussi à s'exprimer lui-même. »

Composé de 368 articles classés par ordre alphabétique, et d'un supplément de 43 articles, ce *Dictionnaire abrégé* est richement illustré et traversé d'éclairs poétiques ; il s'affranchit du modèle dictionnairique par des définitions étonnamment inventives, qui fonctionnent là encore par rapprochements de réalités disjointes :

> ANGOISSE – Lampe qui file avec des bruits de rapière.
> ART – Coquille blanche dans une cuvette d'eau.
> ÉROTISME – Cérémonie fastueuse dans un souterrain.
> LUNE – Merveilleux vitrier.
> MENSONGE – Ombrelle sur une route boueuse.
> MYSTÈRE – Le vent très fier dans un faubourg.
> PARAPLUIE – Oiseau bleu devenu noir.
> RAISON – Nuage mangé par la lune.
> TENTATION – Pommier en fleur qui se répète à l'infini.

[16] Leiris, *Langage tangage*, Gallimard, 1985, p. 133.
[17] *Ibid.*, p. 134.

Il s'agit d'anti-définitions, car l'équivalence sémantique entre l'entrée et son commentaire est anéantie. Cet inventaire poétique se caractérise donc par une pratique extravagante de l'exercice définitionnel : alors qu'un dictionnaire est censé poser des vérités sous la forme du constat objectif, les surréalistes expriment des visions personnelles. Or, l'effet de non-sens n'est présent justement que parce que le jeu s'est donné pour contrainte une nomenclature traditionnelle. Il ne s'agit pas seulement pour les surréalistes de tourner en dérision l'énoncé lexicographique, mais aussi de poser un cadre traditionnel pour que, par contraste, l'insolite des images prenne plus de force. Comme toute définition, celles du dictionnaire surréaliste proposent des équivalences sémantiques, le fait qu'on tente de les lire comme telles et qu'on n'y trouve pas l'équilibre attendu redouble l'effet surréaliste :

> CHARMILLE – « Sous la lampe ce soir charmille est un prénom. »
> CHEVAL – « Le cheval est une table tournante. »
> PLASTRON – « Le plastron est une sorte d'enfant qui pousse entre le sexe du chapeau et le sexe des souliers. »
> TOIT – « Le toit est un escarpin. »
> TABLE – « La table fut un papillon qui s'envola. »

Le *Dictionnaire abrégé*, comme le *Glossaire* de Leiris, simule le dispositif dictionnairique plus qu'il ne l'adopte, pour n'en évincer que mieux toute visée didactique. Non plus normatif mais subversif, le dictionnaire surréaliste est au service du non-sens, on peut parler à son propos d'irrévérence ou même de « scandale linguistique » comme le fait P.-H. Kleiber[18]. Il ne s'agit pas d'invention de mots, puisque l'ouvrage ne compte que deux néologismes : « PHALLUSTRADE » proposé par Max Ernst comme « un produit alchimique, composé des éléments suivants : l'autostrade, la balustrade et une certaine quantité de phallus. Une phallustrade est un collage verbal », et « MONUMENTOMAURE », défini par Georges Hugnet comme « Animal préhistorique ». Ces exceptions mises à part, le dictionnaire surréaliste ne crée pas une terminologie nouvelle, il pervertit celle dont nous avons usage, ce qui brouille de manière plus efficace les repères.

Claude Maillard-Chary s'est livrée à l'étude des champs notionnels représentés dans ce dictionnaire et a fait apparaître le primat effectif des noms propres[19]. Parmi ces 90 entrées, deux tiers sont les noms des artistes qui ont participé aux activités du groupe surréaliste, français ou étrangers.

[18] Kleiber, *Michel Leiris et la question du langage*, L'Harmattan, 1999, p. 47.
[19] Claude Maillard-Chary, « Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* au pied de la lettre », *Mélusine* n°XII, 1991, p. 107.

Pour ces noms, le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* donne de brèves annotations biographiques très classiques du point de vue encyclopédique, avec, pour la plupart, date de naissance, délimitation de la période d'appartenance au mouvement surréaliste, et liste des œuvres produites. Néanmoins, certains noms font l'objet de présentations très laconiques, notamment les figures féminines, muses plus qu'artistes du mouvement surréaliste : Gala n'est affublée que d'une caractérisation lapidaire de Dali (« Femme violente et stérilisée »), tandis que l'identité de Jacqueline Lamba est passée sous silence, Breton n'évoquant que « la main de Jacqueline X ». Les informations sont également réduites au minimum pour ceux qui ont déjà quitté le groupe en cette année 1938, par exemple : « GIACOMETTI (Alberto), né en 1901 – Ancien sculpteur surréaliste ».

Les autres notices de noms propres sont consacrées à des personnages de fiction, issus d'œuvres admirées par les surréalistes, par exemple Ubu, ainsi que des figures mythologiques : Lilith, « l'inconnue connue » et Ophélie « qui tombe dans un verre d'eau et se noie »[20]. S'y ajoutent enfin une vingtaine d'écrivains du XIXe siècle, ainsi que les auteurs de théories politiques ou psychanalytiques que les surréalistes revendiquent comme au fondement de leur pensée : Freud (« Vive Freud, le grand savant viennois ! »), Marx, Lénine, Trotsky, mais aussi Jacques Vaché : l'ouvrage rend hommage à la constellation des personnalités surréalistes.

Mais ces articles dérogent à la rigueur encyclopédique, car les personnes font surtout l'objet de caractérisations imaginatives : Arp est présenté comme « l'anguille des dunes », Artaud comme « la massue magique », Breton est décrit comme « le verre d'eau dans la tempête », Eluard comme « la nourrice des étoiles », Péret comme « le mandarin-citron ». Picasso devient « l'oiseau du Bénin », Magritte « l'œuf de coucou », Masson « l'homme-plume », Miro « l'arbre à sardines ». Des périphrases sur le même mode sont employées à Lautréamont pour caractériser Ann Radcliffe (« le Spectre toqué ») et Ch.-R. Maturin (« Le Compère des Ténèbres »). Ces entrées pratiquent un exercice définitoire ludique inspiré des « portraits automatiques » qu'a produits Desnos : « Un dictionnaire donne la signification des noms propres : Louis veut dire coup de dés / André veut dire rétif / Paul veut dire etc[21]. »

[20] Dans le *Glossaire* de Leiris se trouvent aussi des noms propres, notamment Icare, Holopherne, Judith, Lucrèce, Fantomas, Pandora, Salomé, qui relèvent du répertoire mythologique exalté par le surréalisme.

[21] Desnos, *C'est les bottes de sept lieues cette phrase « Je me vois »*, 1926, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 297.

La singularité du *Dictionnaire abrégé* réside également dans le fait que les définitions sont le plus souvent constituées des citations empruntées aux écrivains surréalistes eux-mêmes ou à leurs auteurs de prédilection : Lautréamont, Engels, Jarry, Baudelaire, Rimbaud, Charles Cros, Novalis…, mais aussi Lichtenberg (COUTEAU — « Un couteau sans lame, auquel manque le manche »), Héraclite (EAU — « L'eau est une flamme mouillée »), ou encore le facteur Cheval (BROUETTE – « Je suis la fidèle compagne — du travailleur intelligent — qui chaque jour dans la campagne — cherchait son petit contingent »), et Léona Delcourt : (SAVOIR — « Je savais tout, j'ai tant cherché à lire dans mes ruisseaux de larmes » (*Nadja*)). D'autres articles sont composés de phrases produites par cette autre pratique du jeu surréaliste sous contrainte, le cadavre exquis : « COLOMBE — La colombe des branches contamine la pierre lamartinienne ».

Par ailleurs, le *Dictionnaire abrégé* regroupe des mots désignant les techniques de production poétique ou picturale que les surréalistes ont découvertes et préconisées : ainsi l'écriture automatique, le collage (« Il est quelque chose comme l'alchimie de l'image visuelle. Le miracle de la transfiguration totale des êtres et objets avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique »). Quelques-unes de ces définitions s'énoncent sur le mode injonctif, ce qui est contraire aux lois lexicographiques : « DÉCALCOMANIE (sans objet préconçu ou décalcomanie du désir) – Étendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné […] ».

Dans l'ensemble, en ce qui concerne les innovations poétiques et plastiques du surréalisme, Breton et Éluard donnent des définitions véritables : la définition du READY MADE comme « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste », ou encore la définition du RAYOGRAMME comme « photographie obtenue par simple interposition de l'objet entre le papier sensible et la source lumineuse », pourraient sans choquer prendre place dans n'importe quel dictionnaire usuel. Ces définitions respectent parfaitement la rigueur encyclopédique, se faisant la plus minutieuse (il est précisé par exemple que le FROTTAGE est un « procédé découvert par Max Ernst le 10 août 1925 »), la plus méthodique et limpide possible (comme celle du CADAVRE EXQUIS), mais ce n'est que pour décrire des éléments de l'univers surréaliste.

Quelques entrées cataloguent les titres d'œuvres d'art surréalistes, par exemple le « VESTON APHRODISIAQUE — Machine à penser composée par Salvador Dali […] », donnent la liste des films du répertoire surréaliste, énumèrent les revues du groupe, ou encore exposent les moments décisifs de son évolution, ainsi l'entrée « SOMMEILS (Époque des) », retraçant l'histoire du mouvement dans une perspective encyclopédique.

La critique des surréalistes envers tout dictionnaire tient avant tout au fait qu'il dépeint des réalités contraignantes. Ainsi, dans le *Dictionnaire abrégé*, on lit à l'entrée RÉALITÉ : « La réalité est aux doigts de cette femme qui souffle à la première page des dictionnaires ». On reconnaît l'emblème de la semeuse laroussienne, qui pour Breton ne répand que des évidences et des savoirs étriqués. En conséquence, le *Dictionnaire abrégé* est l'occasion pour Breton et Eluard de recenser les mots-clefs du surréalisme, ceux qui sont porteurs de son idéologie. Il y a ainsi des termes auxquels les surréalistes ont donné un tout nouveau sens : l'amour est défini comme « une sorte d'incarnation des rêves », la beauté comme « convulsive », le hasard comme « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconvénient humain » ; l'hystérie est niée en tant qu'affection pathologique pour devenir « un moyen suprême d'expression ». L'entrée « POÉSIE » donne la définition de Novalis, « la poésie est le réel absolu », l'entrée « RÊVE », celle de Jakob : « Le rêve n'est rien autre que poésie involontaire », que les surréalistes reprennent à leur compte. Les termes clés du surréalisme (causalité, dialectique, image, merveilleux, etc.), sont réinvestis d'une signification spécifique, ce qui fait de ce *Dictionnaire abrégé* un panorama parfait des conceptions surréalistes.

Les dictionnaires surréalistes sont une vaste entreprise non de définition mais de redéfinition. Ils consistent donc, selon la formule de Breton, à « rendre au langage sa destination pleine[22] » ou — selon le programme d'Apollinaire qui figure en exergue dans la revue *Proverbe* et que reprend l'entrée « LANGAGE » — à inventer un nouveau langage « auquel les grammairiens d'aucune langue n'auront rien à redire » : il s'agit de bouleverser le sens des mots, à l'encontre de leur usage courant. Il en va de même dans le *Glossaire* de Leiris, qui contient des assertions axiologiques, pour définir les notions que le surréalisme a rénovées (« LANGAGE — bagage lent, langes de l'esprit », « LITTÉRATURE — art de lutte et de râles ou bien raclure de littoral », « RÊVE — le revers (ou l'avers ?) de la veille »), les institutions qu'il a assaillies (« ARMÉE — merde amère », « ACADÉMIE — macadam pour les mites », « BOURGEOISIE — gouge moisie »), les contraintes du rationalisme qu'il a défiées (« LOGIQUE qu'elle gise en loques ! »), et les exigences sociales qu'il a refusées (« TRAVAILLER — t'avilir et te lier »). Cette dimension satirique est fortement présente, de façon tout à fait similaire, dans le *Dictionnaire abrégé*, qui se fait également cri de révolte contre les assises morales de la société :

[22] Breton, « Les mots sans rides », *op. cit.*, p. 131.

> ÉGLISE — « Tout est bien, excepté l'église… Là tout vous attriste, car l'on n'y fait rien autre que vous ruiner, vous épouvanter et vous ensevelir. »
> MÈRE — « Vos mères sont brûlées. » « Je crache parfois avec plaisir sur le portrait de ma mère. » « Il faut battre sa mère pendant qu'elle est jeune. »
> TRAVAIL — « Notre époque est, dit-on, le siècle du travail ; il est en effet le siècle de la douleur, de la misère et de la corruption. »

Ces définitions révèlent un désir de profanation des principes d'un dictionnaire, qui doit normalement établir un consensus linguistique, et transmettre le contenu sémantique des réalités décrites en toute objectivité. À l'encontre de ce modèle du dictionnaire, qui n'est pas pour eux un instrument de communication sociale mais le véhicule de conceptions personnelles, les surréalistes brisent le rapport au langage ; celui-ci devient une matière malléable et non plus intouchable, puisqu'il s'agit selon Leiris de « manipuler, triturer, voire déchiqueter les mots de sa langue maternelle[23] ». De même, Desnos déclare que « pour quiconque ne participe pas de la trivialité majoritaire, les mots sont plus malléables que la cire »[24], avant même la fameuse assertion bretonienne : « Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence tout apparente des choses ! Le langage peut et doit être arraché à son servage »[25]. Les dictionnaires surréalistes décrivent la langue non comme une institution figée mais comme un corps en évolution, une matière malléable par chaque locuteur, dont toute initiative est la bienvenue.

Ainsi, ce qui motive l'attaque des surréalistes contre la forme du dictionnaire, ce n'est pas seulement leur rejet systématique de l'ordre social et leur volonté de s'extirper des conventions, c'est aussi et surtout leur approche spécifique du langage. « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste[26] », et non utilitaire. Or un dictionnaire, dans une perspective d'empathie et de description, dépeint l'usage de la langue dans la société. Pour un lexicographe, la langue est un outil communicationnel ; pour les surréalistes, elle est un médiateur de création poétique, étant entendu que la poésie ne désigne pas pour eux un registre littéraire de la langue, mais une investigation de son pouvoir révolutionnaire, non plus un outil d'expression mais bien un moyen d'action. Le surréalisme a rêvé de soustraire le langage aux exigences de la sphère

[23] Leiris, *Langage tangage*, *op. cit.*, p. 80.
[24] Desnos, *De l'Érotisme*, *op. cit.*, p. 109.
[25] Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », 1924, *Point du jour*, Gallimard, 1992, p. 24.
[26] André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 44.

collective : dans la poésie surréaliste, la langue se charge de résonances personnelles. C'est bien ce qu'a exprimé Leiris dans le texte accompagnant la première livraison de son *Glossaire* :

> Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles. C'est dans ce but d'utilité qu'ils rédigent des dictionnaires, où les mots sont catalogués, doués d'un sens bien défini (croient-ils), basé sur la coutume et l'étymologie. Or, l'étymologie est une science parfaitement vaine qui ne renseigne en rien sur le sens véritable d'un mot, c'est-à-dire la signification particulière, personnelle, que chacun se doit de lui assigner, selon le bon plaisir de son esprit. Le sens usuel et le sens étymologique d'un mot ne peuvent rien nous apprendre sur nous-mêmes, puisqu'ils représentent la fraction collective du langage, celle qui a été faite pour tous et non pour chacun de nous.[27]

Leiris a ensuite de nouveau explicité la finalité de son projet dictionnairique :

> Cette façon de manipuler les mots — les remodeler, soit par une définition d'un type nouveau, soit par la notion des échos qu'à mon sens ils éveillent, soit par l'établissement d'un lien non logique entre tel mot et tel autre — est peut-être avant tout une manière pirate de me les approprier : qu'ainsi traités selon mon jugement personnel et lancés sur des pistes hétérodoxes ils se fassent miens bien qu'appartenant de plein droit à tous mes semblables de langue française[28] !

Le choix de la contrainte dictionnairique — classer les mots dans une nomenclature, leur donner une définition — permet aux surréalistes non pas seulement de saper le didactisme que l'on attend d'un ouvrage de lexicographie, mais surtout de problématiser l'ambivalence du langage : les dictionnaires surréalistes rendent compte à la fois du caractère normé de la langue et de son émancipation. Le code que les surréalistes se sont assigné pour produire ces dictionnaires est bien la contrainte de cet entre-deux : d'une part catalogage d'un vocabulaire, d'autre part jeu verbal libre. Leiris a remarquablement traduit cette ambivalence du langage, écrivant qu'il s'agit de « traiter en idole à deux faces, l'une angélique et l'autre grimaçante, ce langage à la fois adoré et abhorré[29] ». Les dictionnaires surréalistes

[27] Leiris, dans *La Révolution surréaliste*, n°3, 1925, p. 7.
[28] Leiris, *Langage tangage*, *op. cit.*, p. 117.
[29] *Ibid.*, p. 146.

résolvent, ou en tout cas révèlent, cette double appartenance du langage, qui est à la fois « une chose sacrée que l'on vénère comme en des sortes de messes et que l'on tourne en dérision comme en une fête des fous[30] ». Ces ouvrages concilient idéalement ces deux orientations : en superposant un contenu surréaliste à une forme dictionnairique, ils adoptent, mais aussi adaptent le modèle et ses contraintes.

De l'ouvrage lexicographique, les surréalistes ne retiennent que l'apparence formelle, pour en rejeter allègrement les procédés savants. Même si comme dans tout dictionnaire, le mot et sa définition sont mis en regard, le *Glossaire* de Leiris et le *Dictionnaire abrégé* de Breton et Éluard répondent avant tout à un programme poétique défini par Breton comme « une opération de grande envergure portant sur la langage[31] ». Ainsi, ces ouvrages ne peuvent être limités à leur dimension ludique : ils ne sont pas seulement des registres de trouvailles langagières, mais aussi et surtout l'occasion pour leurs auteurs d'une prise de position face à la contrainte du sens. Les dictionnaires surréalistes font un véritable travail sur le langage : leur raison d'être n'est pas seulement l'insurrection contre les lois normatives, c'est aussi une interrogation profonde sur l'emploi poétique de la langue tel qu'il est oblitéré dans un dictionnaire d'usage, qui n'est selon Leiris qu'un « herbage des mots sans vie ».

Université de Cergy-Pontoise

[30] Leiris, *Journal*, *op. cit.*, p. 758.
[31] Breton, *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, 1953, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 165.

Delphine Lelièvre

Travaux surréalistes à la limite de l'OuLiPo : *La Main à plume* et les manuscrits du *Dictionnaire analytique de la langue française*

Les liens entre surréalisme et contrainte formelle s'illustrent de façon exemplaire au sein du groupe *La Main à plume*, en particulier en ce qui concerne un texte jamais publié, *Le Dictionnaire analytique de la langue française*, connu uniquement à l'état de manuscrits et imaginé par Noël Arnaud et André Stil[1]. Les membres de *La Main à plume*[2] sont de jeunes lycéens et étudiants du Quartier Latin : Gérard de Sède, Jean François Chabrun, Marc Patin, Noël Arnaud... Ils participent dès 1938 aux actions du groupe néo-dadaïste, les Réverbères, avec des artistes déjà connus, Michel Tapié et Jean Marembert, autour de concerts de jazz, d'expositions, de plaquettes et de représentations théâtrales[3].

[1] Ces documents manuscrits sont issus d'un fonds inédit « Noël Arnaud, La Main à plume », conservé au Musée de la Résistance nationale de Champigny sur Marne. Les deux auteurs envisageaient de publier le *Dictionnaire analytique de la langue française* aux éditions « La Main à plume » pendant la guerre ; cependant, le manque de moyens matériels ne permit pas l'aboutissement du projet, abandonné à la libération.

[2] Nous renvoyons pour une connaissance complète au très riche ouvrage de Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris : La Table ronde, 1982.

[3] Le nom " Réverbères " s'inscrit dans la tradition dadaïste, en référence à la pièce de Tristan Tzara, la première jouée par le groupe, *La première Aventure céleste de Mr Antipyrine* où le mot « Réverbères » est répété 10 fois à la fin de la pièce : « nous sommes devenus des Réverbères ».

C'est un groupe résolument en décalage avec le surréalisme : dès le premier numéro, en avril 1938, et dans une « Lettre ouverte à Breton », le collectif se détache du mouvement, en particulier en ce qui concerne le jazz. Dans son article intitulé « Poisson d'avril », Jacques Bureau précise :

> Abandonnez tout espoir de voir derrière cette revue nouvelle surgir une nouvelle école.
> Les membres, d'où viennent-ils ? Quelques-uns se sont échappés du surréalisme par refus d'obéissance, insoumission au port de l'uniforme. […]
> Que font ils ? De tout, sauf peut être de la littérature. De tout ce qui peut paraître un jeu, tout en restant dirigé vers certaines lumières, qu'ils aperçoivent dans le vieux ciel de la pensée, spécialement même, j'insiste, dans le vieux ciel surréaliste […]
> […] Ils se permettent de ne pas tenir pour nul et non avenu cet art, la musique, négligeant l'exclusive lancée par Breton. Mieux, ils ont la prétention de retrouver, dans certaines de ses formes, le véritable automatisme, source inépuisable de poésie authentique[4].

Il s'agit donc de s'éloigner du surréalisme, tout en renouvelant ses bases, et en particulier l'automatisme[5].

Cependant, l'invasion allemande disperse les membres des *Réverbères* et malgré des actions régulières, le groupe se sépare. Noël Arnaud et ses amis tiennent à poursuivre leurs activités, et fondent *La Main à plume*, cette fois affiché comme groupe surréaliste de résistance, parfaitement en accord avec les exigences politiques du mouvement.

En 1941, à l'instigation de Gérard de Sède, sort une petite publication intitulée *La Main à plume*, dont le titre est choisi en hommage à Rimbaud[6], et en 1943, afin de réaffirmer la fidélité au surréalisme, est publiée une « Lettre à Breton » :

> [Quand les événements prendront une telle tournure qu'ils entraîneront votre retour et celui de vos amis…] nous ne doutons pas que nos efforts enfin conjugués ne jettent le Surréalisme dans une voie nouvelle et — les circonstances étant changées — triomphante.
> Pour ce qui est de nous en tout cas, nous avons conscience d'avoir sauvé le Surréalisme de l'histoire. Nous avons gardé la parole. Le jour où nous pourrons rejoindre vos efforts, notre tache actuelle sera terminée[7].

[4] Jacques Bureau, « Poisson d'avril » in *La Main à Plume*.
[5] Nous reviendrons sur cet aspect qui va s'avérer fondamental au cours de la guerre.
[6] « J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue », Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer,* Paris : Gallimard, 1991.
[7] « Lettre à André Breton », in *Tracts surréalistes et déclarations collectives,* Paris : Le Terrain vague, 1982, tome 2, page 17.

C'est en tant que gardien du flambeau que les membres de *La Main à plume* se positionnent après le départ de Breton aux États-Unis. Dans le même temps, on sent aussi que cette vacance de présidence va favoriser chez ces très jeunes auteurs, avides d'indépendance et de réussite personnelle, une volonté d'émancipation à l'égard d'un héritage parfois lourd à assumer, d'où une certaine ambiguïté émergente : les membres de *La Main à plume* vont se présenter comme les gardiens du surréalisme, entretenir ses pratiques d'écriture (jeux, enquêtes ou publications ludiques) mais aussi le pousser dans ses limites, le forçant à leur manière de voir, incités en cela par l'urgence de la guerre. L'importance du groupe me semble tenir à cette ambiguïté.

La contrainte extérieure s'est immiscée dans l'écriture pour devenir contrainte formelle, et le projet du *Dictionnaire analytique de la langue française* a forcé les vieilles notions surréalistes ; dans ce contexte, les expériences de *La Main à plume* signent-elles une absorption ou un conflit avec les grandes lignes définies par le surréalisme ?

La Main à plume sort six publications de 1941 à 1943, avec des noms chaque fois différents afin d'éviter l'assimilation à un périodique, soumis à la censure allemande. Après « La Main à plume », « Géographie nocturne » et « Transfusion du Verbe » en septembre et décembre 1941, suivent « Conquête du monde par l'image » en 1942, « Décentralisation surréaliste » en juin 1943 et « Le surréalisme encore et toujours », en août.

Malgré ces contraintes de censure, les bons de rationnement en papier, les éditeurs peu nombreux, le groupe a été très actif avec une dizaine de publications collectives, une trentaine de plaquettes individuelles, et la publication de *Poésie et Vérité* d'Eluard en 1942.

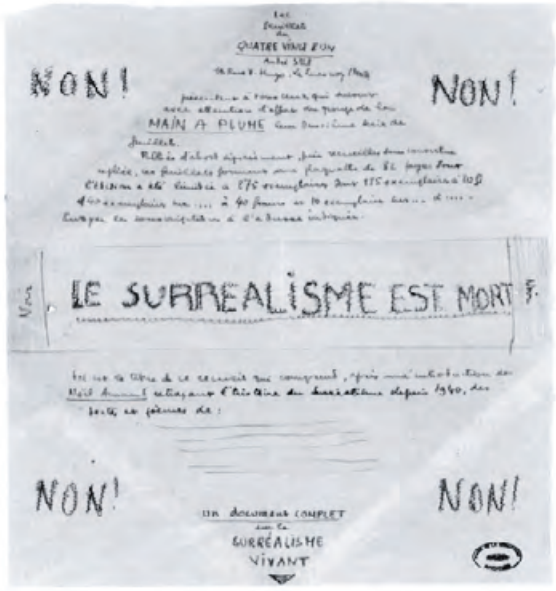
Or, quand on regarde de près les manuscrits de cette période, on se rend compte que toutes ces contraintes matérielles ont été intégrées à la création comme des contraintes formelles à part entière, participant du jeu surréaliste, et procurant une agréable sensation de tenir tête à l'oppresseur. En 1943, fort de ses premières activités, le groupe va ainsi affirmer de façon provocatrice la persistance du surréalisme ; c'est André Stil qui a l'idée de créer une maquette sous la forme d'une cocotte en papier, dont les bords des côtés supérieurs et inférieurs sont repliés sur le devant du feuillet en forme de losange, afin de cacher le texte intérieur :

« Le surréalisme est mort » : le titre est provocateur, écrit en lettres capitales, à la façon d'une épitaphe, comme le souligne le bandeau d'encadrement, prévu en « noir ». Le jeu transparaît dans cette mise en scène de ce qui est, en fait, l'annonce de publications futures.

Si on ouvre à présent la cocotte, en dépliant les côtés, on peut lire ceci :

Cette fois, ce n'est plus le titre qui est central, mais le « Non ! », répété aux quatre coins, qui résonne comme la réponse à la constatation précédente, cette fois reniée. La plaquette présente la deuxième série de feuillets du groupe, présentée par le « Quatre vingt et un », dirigé par André Stil. Il s'agit de réunir des textes pour « (retracer) l'histoire du surréalisme depuis 1940 » et réaffirmer la continuité avec l'avant-guerre et l'inscription du groupe dans la grande histoire du mouvement, même en l'absence d'André Breton. La plaquette se veut « un document complet sur le Surréalisme vivant ».



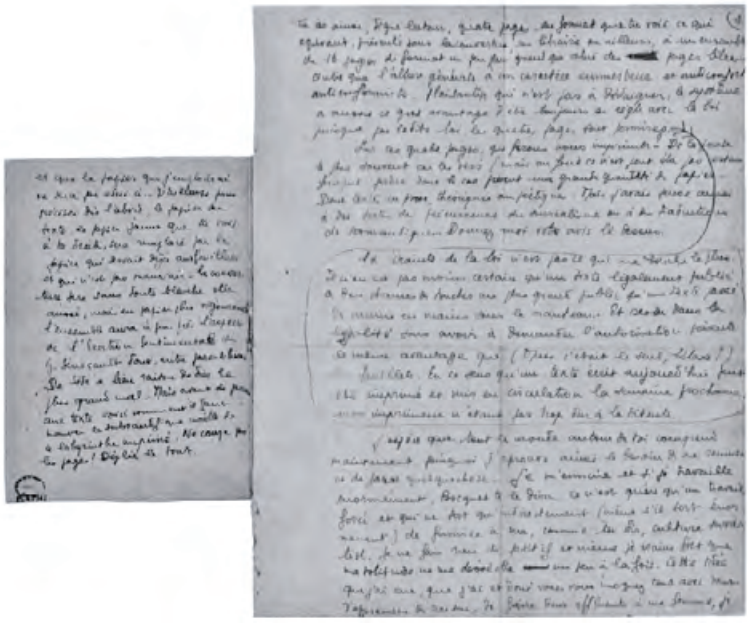


Les restrictions de papier et le poids de la censure ont joué à plein dans cette recherche ludique : utilisant un double message, jouant sur le vrai et le faux, le groupe surréaliste réussit en une seule petite feuille à présenter ses nouveaux feuillets, à réaffirmer la force du surréalisme, et à sous entendre, en creux, un manifeste.

Dans un autre registre, le 19 mars 1944, André Stil écrit une lettre à Noël Arnaud sous la forme d'une maquette chargée de présenter les prochains

feuillets, « textes en prose, théoriques ou poétiques, (…) des textes de précurseurs du Surréalisme ou des traductions de romantiques[8] ». Il choisit un format 4 pages sous couverture se conformant à une loi de la zone occupée : jusqu'à 4 pages en effet, la publication est considérée comme légale, et sa sortie, autorisée, sans contrôle systématique du contenu. Les auteurs respectueux de cette règle s'accordent une chance supplémentaire de ne pas être interdits, puisqu'ils ne seront sans doute pas lus par les services de censure. Cependant, dans la loi, rien ne précise le format des pages.

Le manuscrit se présente donc sous la forme d'un 4 pages, mais de grand format, entre le A4 et le A3 (25cm x 32,5 cm), plié en quatre pour passer inaperçu, avec une écriture recto- verso. Au final, c'est donc un 16 pages en 4 qui serait édité :



André Stil explique à Noël Arnaud le fonctionnement astucieux du livret :

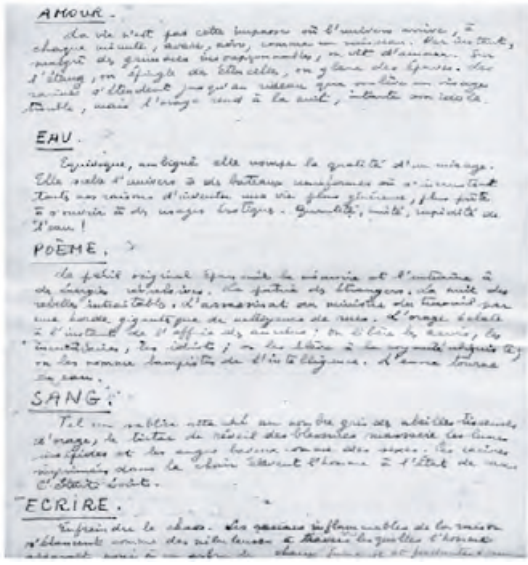
> Mais avant de passer aux textes voici comment il faut trouver la substantifique moëlle de ce labyrinthe imprimé. Ne coupe pas les pages ! Déplie le tout.
> Tu as ainsi digne lecteur quatre pages au format que tu vois, ce qui équivaut, présenté sous la couverture, en librairie ou ailleurs, à un ensemble de 16 pages de format un peu plus grand que celui des pages libres.

[8] Lettre d'André Stil à Noël Arnaud du 19 mars 1944, sous la forme d'une maquette.

On retrouve ici le goût surréaliste pour le jeu et la provocation, comme le souligne André Stil dans les premières phrases de sa lettre : « Outre que l'allure générale a un caractère emmerdeur et anticonfort, anticonformiste-plaisantin qui n'est pas à dédaigner, le système a aussi ce gros avantage d'être toujours en règle avec la loi[9] ».

La contrainte est donc imposée de fait. Elle s'intègre dans les travaux sous la forme d'un enjeu ludique et devient une estampille surréaliste, outil créatif à part entière au même titre que les grands jeux, cadavres exquis et jeux de questions-réponses de ces mêmes années[10]. S'effectue donc une fusion entre la contrainte matérielle et le recours aux exercices courants de l'automatisme, fusion qui va parfaitement s'exercer dans ce *Dictionnaire analytique de la langue française* et pousser le surréalisme dans des formes de contrainte subtiles.

Le projet avait en effet pour objectif de rendre compte de l'intégralité du mot par le biais de l'association d'idées, chère au surréalisme, sous la forme favorite du dictionnaire. Noël Arnaud dira dans ses *Souvenirs d'un vieil Oulipien* en 1967 : « La méthode vient de l'acrostiche et des mots croisés. Je propose de l'appeler : acrostiche cruciverbeux (ou acruciverbostiche), ou autrement si vous trouvez mieux[11] ».


AMOUR.

EAU.

POÈME.

SANG.

ECRIRE.

À la fin de l'année 1943, André Stil et Noël Arnaud avaient déjà constitué 92 définitions, toutes en rapport direct avec les grandes problématiques surréalistes : « amour, dieu, poésie, Éluard, Picasso, mort, objet[12] ».

Ces définitions semblent construites autour de l'automatisme inconscient. « Écrire », c'est : « Enfreindre le chaos. Les racines inflammables de la raison s'élancent comme des nébuleuses à travers lesquelles l'homme

[9] Lettre d'André Stil à Noël Arnaud du 19 mars 1944, *op. cit.*

[10] Ces manuscrits sont disponibles à la Bibliothèque de l'Arsenal, fonds Noël Arnaud.

[11] Noël Arnaud, *Souvenirs d'un vieil oulipien*, Paris : Bibliothèque oulipienne n° 12. Propos de 1967 qui rend compte avec fidélité de l'objectif visé à l'époque.

[12] Noël Arnaud choisira d'illustrer ce *Dictionnaire analytique* avec d'autres mots dans ses *Souvenirs d'un vieil oulipien*, des mots moins en rapport avec le Surréalisme, comme « main, eau, vie ».

apparaît noué à un arbre de chaux fumeuse et fondante […] ». Cependant, quand on regarde de près les manuscrits de travail, on s'aperçoit que des outils surréalistes courants ont en fait été détournés de leur fonctionnement initial. Voici à présent l'avant texte d' « Écrire » :

Le processus d'écriture est axé autour de 3 étapes, chacune délimitée dans l'espace de la page, chacune correspondant d'ailleurs à un procédé surréaliste déjà connu : les lettres du mot choisi donnent d'autres mots, issus par automatisme, en rapport avec le mot central, et écrits à la verticale : le E donne *Enfreindre*, le C *Chaos*, le R *Raquette*, le I *Inflammable*, le R *Raison* et le E *Échafauder*. Ces termes constituent un champ sémantique axé sur les valeurs surréalistes, et qu'on pourrait filer de cette façon : écrire c'est « enfreindre », c'est le « chaos » de l'imaginaire c'est « inflammable » et « raisonné » et cela se construit par « échafaudage ». A noter que le mot « raquette » sera remplacé par le mot « racine » dans la version finale.



Dans un second temps, ces mots entraînent à leur tour une liste, notée à la verticale en bas de page, toujours issue de l'association d'idées, dans le cadre préalablement défini par le champ sémantique initial : c'est en effet « inflammable » qui entraîne les mots « arbre/chaux/fondre/fumeuse/rouge/éclatant/ » ou « Chaos » qui permet « nébuleuse/univers/ange/nuit/irrité ».

Enfin, une troisième et dernière étape[13] consiste à mettre tous ces mots bout à bout par ordre d'apparition, avec quelques entorses parfois, pour constituer une définition stable : d'abord les mots verticaux évoqués par le mot initial, puis ceux de la liste, tous substantifs, verbes ou adjectifs, à la façon des cadavres exquis[14]. Le texte final met en évidence la présence d'un

[13] Cette troisième et dernière étape n'est pas inscrite au recto du manuscrit, mais au verso, non reproduit ici.

présent gnomique définitionnel, autour d'un champ sémantique capable à lui seul de définir l'objet, comme si l'automatisme dévoilait ce qui restait habituellement caché, et offrait ainsi une définition nouvelle et pleine.

Le manuscrit souligne trois procédés surréalistes, dont certains ont subi une torsion. Le premier procédé est le motif, c'est à dire le choix d'un mot clé, parfois directement issu du *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* d'André Breton et Paul Eluard, publié en 1938. Le second procédé est l'automatisme inconscient, procédé qui subit cependant une première adaptation, puisqu'il est réglé par la quête d'un champ sémantique préalable qui le cadre et le dirige. Enfin, le troisième procédé repérable est le cadavre exquis, dont les auteurs ont gardé les grandes lignes : choix d'un substantif puis d'un adjectif puis d'un verbe.

Cependant, une torsion plus grande est à l'œuvre, puisque le principe de la définition impose de régler totalement l'automatisme en ajoutant des coutures syntaxiques qui provoquent un réglage conscient du surgissement inconscient initial : verbe conjugué, accord du substantif et de l'adjectif, suture par expansions nominales, ajout d'articles, mais aussi suppressions de mots, changements de mots par famille lexicale ou ajouts venus de l'association d'idées toujours à l'œuvre lors de l'écriture définitive. Les jeux de liste du même type, dans les manuscrits de la même époque à la Bibliothèque de l'Arsenal par exemple, ne présentent aucune de ces coutures ou modifications par surimpressions ou ratures.

Dans le cadre de ce *Dictionnaire analytique de la langue française*, la définition comble des trous en opérant des relations syntaxiques superficielles, et donc des relations de sens cadrées, très éloignées du processus même de surgissement de l'inconscient. Ces trois pratiques surréalistes axées sur l'automatisme sont en fait poussées à bout : elles entrent dans le champ des contraintes littéraires pour faire de l'automatisme une nouvelle contrainte formelle, avec ceci de particulier et de remarquable que l'effet contrainte est absent ; la définition souligne, paradoxalement, « un effet d'automatisme », devenu plus qu'une règle d'écriture : un procédé réglé et cadré.

La reprise du manuscrit après relecture illustre ce processus, à travers le trucages des listes : ajouts, suppressions, modifications, du mot vers la liste puis vers la définition, donnent un effet automatique plus flagrant, jouant pleinement sur le coq à l'âne.

[14] Cette écriture de la liste se retrouve dans les manuscrits de l'Arsenal comme un jeu surréaliste de l'époque.



Voici l'exemple du mot « Parler » :

Trois mots verticaux sur six sont modifiés. « Agiter » est ainsi remplacé par « Automobile » afin de permettre la phrase : « les ronces envahissent cette automobile limpide… ». Ici, l'automatisme s'est imposé au mot initial par contrainte. Les manuscrits révèlent le conflit propre au projet du *Dictionnaire analytique de la langue française* : utiliser l'automatisme sous la forme d'une contrainte d'écriture pour en rendre l'effet plus fort, ce qui pose la question de l'absorption des règles surréalistes ou du conflit avec le mouvement.

À l'origine, ces effets de construction par étage ne devaient pas apparaître dans le texte final. La forme même du dictionnaire l'explique, comme le montre le manuscrit de recopiage. André Stil avait à charge d'unir ses travaux à ceux de Noël Arnaud afin de décider d'une définition unique. Aucune lettre n'indique réellement de quelle façon le mélange des deux définitions se faisait, mais Stil se plaint à plusieurs reprises avec humour « avoir un travail de titan » puisqu'il lui faut choisir et donc supprimer quelques perles langagières de l'un ou de l'autre.

Cependant, au-delà même de la forme du dictionnaire, qui n'aurait pas toléré ce type de présentation en colonnes à la façon du manuscrit, la contrainte d'écriture n'est pas dévoilée car elle entre en conflit réel avec l'objectif central d'un tel travail et souligne la force de l'automatisme en le systématisant. On se trouve à la limite de pratiques pré-oulipiennes qui nourriraient l'automatisme surréaliste. Une position ambiguë s'exprime ici : réussir à marier deux procédés pourtant placés apparemment aux antipodes, exposés là comme deux faces d'un même miroir.

La contrainte est non revendiquée, et même assimilée, pour mettre en avant le produit fini : la définition, grand canon surréaliste. De son côté, *L'OuLiPo* a eu pour ambition de centrer ses activités sur la contrainte, avant même le produit fini, dans les cas les plus extrêmes. Il me semble que considérer cette pratique de *La Main à plume* comme une prémisse de *l'OuLiPo* serait une erreur. On sait que Noël Arnaud tint la présidence du groupe de 1984 à 2003 et ce type de texte représente sans doute, dans le cadre de sa carrière personnelle, un premier pas vers ses expériences futures.

En revanche, en ce qui concerne le surréalisme de *La Main à plume*, les choses me semblent plus subtiles. Entre fidélité au surréalisme et volonté d'indépendance, le groupe assume une position qui rejoint fortement celle des Réverbères qui désiraient, rappelons-le, reprendre l'automatisme à leur compte et le revivifier à travers le jazz, pour trouver « le véritable automatisme, source inépuisable de poésie authentique[15] ». Certainement que Noël Arnaud s'est souvenu de cet objectif pendant la guerre : intégrer des contraintes multiples dans l'écriture peut donc représenter une nouvelle voie pour parvenir à cet automatisme modifié, une voie totalement en rupture avec les volontés de « vérité » et « d'authenticité » des années de jeunesse précédentes.

Si la contrainte semble être absorbée dans le *Dictionnaire analytique de la langue française*, rendant compte d'un automatisme poussé, elle est également le signe d'un vrai conflit, sous jacent, jamais avoué, peut être inavouable d'ailleurs, entre *La Main à plume* et le surréalisme d'avant guerre ; entre des jeunes du Quartier latin et Breton, figure emblématique du mouvement : un conflit larvé en temps de guerre qui éclatera cependant par la suite, quand Noël Arnaud quittera le groupe et qu'André Stil se dirigera vers le Surréalisme révolutionnaire, tous deux rompant avec Breton, comme si, une fois la guerre finie, la position de « gardien de la parole » devenait impossible à tenir.

La question de la contrainte formelle dans le surréalisme de cette époque dépasse donc largement la question de la forme, et semble véritablement être un enjeu fondamental de l'histoire du surréalisme et des liens que le mouvement entretient, en creux, avec cet autre courant littéraire postérieur qu'est l'*OuLiPo*.

Université Paris vii

[15] Cf « Poisson d'avril » de Jacques Bureau, *op. cit*.

Bernard Bosredon

Magritte : un titreur libéré

Intituler les toiles, c'est communément se livrer à un jeu curieux de répétition. Je peins la Vierge et son enfant, une montagne, et les titres suivent naturellement : (*La*) *Vierge et l'enfant*, (*La*) *Montagne*… Avec les Surréalistes cette translation sémiotique est singulièrement mise en question et Magritte, plus que d'autres certainement, a contribué fortement à interroger cette relation étrange entre la peinture et son titre et, plus généralement, entre la peinture et les mots. Magritte ne consent jamais en effet à penser séparément le mot et l'image dès lors qu'ils forment tous deux un objet mixte comme une toile titrée ou une dépiction faite de mots. Il pense l'une et l'autre comme toujours ensemble, dans des relations qui les concernent également ou qui en soulignent le contraste : relations de dénomination (« Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux »), relation de substitution (« Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition »), relations sémantiques altérant le rapport identité/altérité (« on voit autrement les images et les mots dans un tableau » ou encore « Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre[1] »). Ce travail critique fait-il pour autant de Magritte un peintre libéré des formes récurrentes de l'intitulation ? C'est la question à laquelle nous nous proposons de répondre en trois étapes correspondant chacune à trois énigmes. La première énigme est

[1] *Écrits complets*, p.60.

celle de l'apparent parti pris chez le peintre d'un décalage entre les images et les mots. Nous nous proposons de montrer que la non-adéquation patente dans cette œuvre entre la peinture et le langage est l'effet de constructions sciemment entreprises où le hasard tient une place très réduite, voire inexistante. Magritte ne s'en est jamais caché[2]. La deuxième interrogation porte sur la forme linguistique de l'intitulation. Si l'on met provisoirement de côté le fameux *Ceci n'est pas une pipe*, constatons que le formulaire utilisé correspond à une structure discursive classique. Les titres sont des noms ou des groupes nominaux qui désignent tout en la dénommant la dépiction. S'agit-il d'un choix de la part du peintre ? poursuit-il un projet sémiotico-sémantique qui imposerait ce type de séquences ? Autant Magritte s'est interrogé sur la relation mots /image, autant il reste silencieux sur la forme linguistique elle-même comme si elle allait de soi. Appliquerait-il plus qu'il ne construirait un formulaire prêt à l'emploi ? Quelle conséquence pourrait-t-on tirer d'une intitulation paradoxale, à la fois décalée par le « jeu » sémantico-référentiel du rapport énigmatique à l'image et conforme à la tradition de l'intitulation par désignation / dénomination ? Une peinture révolutionnaire peut-elle s'accommoder d'une intitulation établie ? Les jeux de langage imaginés par l'artiste, aussi libres soient-ils, ne restent-ils pas néanmoins dans les limites d'un sujet parlant assujetti à une discursivité qui le dépasse ?

Nous nous proposons d'analyser dans un premier temps les éléments de transgression propres à l'intitulation magrittienne, sa dimension de rupture avec l'intitulation classique. Nous procèderons ensuite à la description de cette forme poétique libérée qui constitue le titre magrittien. Puis, dans un dernier temps, nous déterminerons les limites de cette libération en soulignant le cadre sous-jacent d'une discursivité relativement stable.

1. Les éléments de trangression

Magritte met en question deux principes classiques. Le premier fait du titre l'interprétant de la dépiction. Comme interprétant, le titre est d'abord une légende qui donne du sens à une représentation qui l'appelle. Il n'est point de titre de peinture sans dépiction et toute peinture nécessite un titre dans l'usage public qui est aujourd'hui le sien. Le deuxième principe mis en question est un principe d'extériorité : la séquence linguistique qui constitue un titre est classiquement l'interprétant linguistique d'un objet

[2] Dans ses *Lettres à Bosmans* ainsi que dans ses *Écrits complets*, Magritte explique que sa technique « verbo-picturale » est une forme d'alchimie conçue parfois à plusieurs et visant une création dans laquelle mots et peintures ne peuvent exister indépendamment et concourent ensemble à un même projet poétique.

non-linguistique. Cela implique la co-existence de deux zones sémiotiquement hétérogènes et contiguës : un cartel portant le titre à l'extérieur de la peinture, une dépiction dont aucun détail ne peut constituer le titre[3].

1.1. Le principe d'extériorité malmené

On observe d'abord que le peintre rend incertaine l'hétérogénéité sémiotique du titre d'une part, de la dépiction d'autre part. On observe en effet chez Magritte une circulation inédite des mots entre le lieu naturel du titre, le cartel sur le cadre ou à proximité, et la peinture. Nombreuses sont les œuvres qui mélangent comme objets de même nature des figurations de choses et des figurations de mots de sorte que choses peintes et mots écrits apparaissent comme substituables. Ainsi les toiles *L'espoir rapide* (1927) et *Le miroir vivant* (1928/29) donnent à voir des formes vagues, des taches, des sortes de nuages avec les mots contigus suivants : *arbre*, *nuage*, *village à l'horizon*, *cheval*, *chaussée de plomb* pour la première peinture, *personnage éclatant de rire*, *horizon*, *cris d'oiseau*, *armoire* pour la deuxième. On voit donc que le dispositif d'étiquetage corrélant un titre légende et son objet n'est plus avec Magritte le seul système d'assemblage des mots et de la peinture puisqu'il explore des formules les associant dans un même espace[4]. On voit également que les deux espaces, celui du titre et celui de la toile, ne sont pas tout à fait séparés.

La porosité des frontières qui séparent les mots et la peinture s'observent dans un chassé-croisé intéressant entre le titre de la toile et les figurations de mots qu'elle contient. Une peinture de 1929 dont le titre est de n'en avoir aucun (*Sans titre*) peut toutefois être intitulée dans l'ouvrage de Jacques Meuris [5] par une séquence-titre composite *Sans titre (la pipe)* qui intègre à la fois l'élément verbal interne (*la pipe*) et le titre primitif (*Sans titre*). Il n'y a donc pas de répartition imperméable entre ce qui peut composer un titre et ce qui peut figurer dans la peinture. On observe d'ailleurs un transfert analogue avec *La trahison des images* (1928/29) d'une part, *Les deux mystères* (1966) d'autre part, chaque toile étant « métonymiquement » réintitulée par la fameuse phrase *Ceci n'est pas une pipe* figurée dans la peinture.

[3] Comme Magritte, Picabia transgresse les lois implicites de l'intitulation picturale avec *Voilà la femme !* ou plus scandaleusement *L.H.O.O.Q.* pour intituler un « remake » de *La Joconde*.
[4] Cf ces deux phrases de *La ligne de vie* « Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images », « Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition » (in *Écrits complets*, p. 121)
[5] *René Magritte*, Jacques Meuris, 1990.

1.2. Les limites du titre-interprétant

Les titres concourent classiquement à l'« interprétation » de la peinture. En tant que légendes[6], il construisent une représentation sémantique chez le lecteur qui entre nécessairement en relation avec ce que la peinture produit comme objet visuel chez l'observateur. C'est ainsi que l'intitulation classique peut être conçue comme un apport assurant non seulement un complément verbal à ce que l'observateur voit et comprend mais également comme une manière de déterminer, généralement sous la forme linguistique de la désignation, ce qu'une image ne peut à soi seule fixer tant son interprétation est inépuisable. On peut donc dire que les titres de peinture arrêtent un mouvement interprétatif sans limites et qu'ils stipulent et légitiment en quelque sorte, dans leur co-présence à la toile, ce que la peinture est censée produire dans la tête de celui qui l'examine.

Les titres de Magritte sont d'une autre nature. Ils n'expliquent, ni ne « justifient » de quelque manière que ce soit dans une expression linguistique ce qui est donné à voir dans la profusion toujours possible des interprétations. D'un autre côté, les peintures ne sont pas les contreparties illustrées des mots du titre[7]. Magritte dénonce la fonction d'ajout verbal *a minima* qu'est le titre classique, curieux doublon linguistique d'une figuration en apparence tout aussi évidente qui fait que la représentation d'une laitière ou d'un joueur de fifre peut être intitulée — sans surprise — *La laitière* et *Le joueur de fifre*. Il plaide en revanche pour d'autres titres qui, nous le verrons plus loin, interagissent avec la peinture. Il préfère aux situations d'accord entre ce que le titre exprime et ce que la peinture donne à voir les situations dans lesquelles le rapport entre les titres et les peintures pose problème et présente une énigme.

2. Vers une nouvelle poétique du titre : « Construire l'énigme »

Rappelons que pour Magritte , les images les mots et les idées ne constituent pas trois ordres séparés mais trois ordres spécifiques d'une réalité qu'il appelle la « pensée[8] ». Dans cet ordre, les mots peuvent donc être reçus comme des images et les images comme des mots. La non-séparabilité des trois modes d'accès à la « vraie réalité » permet à ses yeux d'établir un parallèle entre les images d'objets et les dénominations d'objets ou, plus exactement, les dénominations d'images d'objets. Cependant, dans

[6] *Le titre-légende*, B.Bosredon.
[7] « Les titres de tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations de titres» (*Écrits complets*, p. 259)
[8] « …les images, idées et paroles sont des déterminations différentes d'une seule chose : la pensée. », *Écrits complets*, p.379.

le même temps, Magritte a une conscience aiguë du caractère illusoire de l'expérience ordinaire du langage et des images pour ne pas se laisser abuser par nos habitudes perceptives et conceptuelles. Tout en croyant à l'unité d'une réalité confondant les trois ordres évoqués plus haut, il juge que son dévoilement n'est possible que dans une expérience poétique nouvelle du dérangement et de l'énigme.

2.1. Déranger les perceptions

Pédagogue de la curiosité, le peintre élabore d'ingénieux dispositifs images/textes qui doivent donner à voir, à sentir, à penser la nouveauté et l'inédit de la leçon du jour. Le déplacement dont nous avons parlé fait partie de ses techniques. En effaçant les frontières entre les mots et la dépiction, en assimilant des objets sémiotiques de natures différentes (une figuration de mots n'est-il là que pour être lu ?), Magritte se sert des mots pour doter les images d'un pouvoir énigmatique et il donne à voir des images qui enlèvent aux mots leurs capacités associatives ordinaires. Enfin, loin de rencontrer l'énigme, il la pense et la construit.

Comme l'écrit en effet Paul Nougé[9] dans *Les images défendues*, l'énigme a pour origine une reconstruction de la réalité à partir de la déconstruction de la logique spontanée, ce qui va évidemment dans le droit fil de l'esprit surréaliste. Les deux premiers procédés portent sur le référent, c'est-à-dire sur la peinture. Pour cela le peintre commence par « dépayser » les objets. L'objet « à traiter » doit être le plus familier possible. Par exemple d'un côté un enfant, de l'autre une planète en feu ; « un enfant en feu nous touchera davantage qu'une planète lointaine se consumant » écrit Magritte. Le deuxième procédé consiste à transformer la matière du référent, à assimiler au contraire ce qui ne peut être confondu ou à inciter le spectateur à percevoir des objets nouveaux ou des situations nouvelles. Ce seront donc des hommes et des lions de pierre ou bien encore ces images qui ont la forme de mots ou qui sont faites de mots comme *L'art de la conversation* par exemple[10]. *L'appel des cimes* ou *La condition humaine* projettent dans la même dimension le plan du représenté et celui de la représentation et, pour ce faire, assimilent l'objet peint (un paysage) et sa reproduction, ravalant la toile à un simple vitrage. L'objet de l'expérience ?

[9] *Les images défendues*, cité par Magritte dans *Écrits complets*, p. 110.

[10] Magritte détaille ainsi les différents procédés de cette technique du dépaysement : « La création d'objets nouveaux ; la transformation d'objets connus ; le changement de matière pour certains objets ; un ciel de bois, par exemple ; l'emploi de mots associés aux images ; la fausse dénomination d'un objet ; la mise en oeuvre d'idées données par des amis ; la représentation de certaines visions du demi-sommeil ; furent en gros les moyens d'obliger les objets à devenir enfin sensationnels et à établir un contact profond entre la conscience et le monde extérieur. » ; *Écrits complets*, p. 120.

faire coexister sur une toile ce qui ne coexiste pas hors d'elle. Son but ? le mystère : « Les objets ne se présentent pas comme mystérieux , c'est leur rencontre qui produit du mystère[11] ».

2.2. Le titre-énigme

Le troisième procédé du « dépaysement » concerne enfin les titres eux-mêmes. Jusqu'ici « commodité de la conversation » selon Magritte, ils participent désormais activement à cette entreprise de dérangement généralisé. De même que les objets ne sont pas en soi mystérieux et que c'est la co-présence d'objets familiers qui peut les rendre tels, de même c'est la rencontre de mots non mystérieux et de figurations non mystérieuses qui produisent le mystère. Ils ne devront donc ni expliquer, ni rassurer : « les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent aussi de situer mes tableaux dans une région rassurante que le déroulement automatique de la pensée lui trouverait afin de sous-estimer leur portée[12] ». Déranger pour reconstruire, déconstruire pour déranger, tels sont les deux principes complémentaires de l'esthétique magrittienne qui ouvrent la voie à une nouvelle poétique du titre. Dans ces conditions, l'invention du titre devient une entreprise cruciale puisqu'il participe pleinement à la production esthétique, avec ce que cela implique de sérieux et de nécessaire : « Les titres doivent être une protection supplémentaire qui découragera toute tentative de réduire la poésie véritable à un jeu sans conséquence[13]. »

Cette recherche du bon titre ressemble à une forme d'obsession. La correspondance avec André Bosmans est émaillée de demandes, de suggestions, de propositions fermes souvent. On raconte que, réunis autour du tableau, Magritte et ses amis avancent des titres dont un seul est finalement retenu pour sa seule valeur énigmatique. Le mot peut ne rien dénommer. C'est le cas du *Prisonnier*, toile composée de formes vagues où l'on cherche vainement l'ombre d'un personnage répondant à cette dénomination. Parfois, c'est une partie seulement du mot qui fait défaut comme dans ce titre *Baron* intitulant une toile figurant un « bas rond[14] », l'articulation toile / titre invalidant le mot écrit dans la promotion calembour d'une autre forme. Derrière un pseudo-titre, un autre titre donc.

[11] *Écrits complets*, p. 371. ; *ibid.* p. 378 : « L'image d'une locomotive est immédiatement familière, son mystère n'est pas perçu. Pour que son mystère soit évoqué, une autre image immédiatement familière — sans mystère — l'image d'une salle à manger a été réunie à l'image de la locomotive... ».
[12] R. Magritte (*Écrits complets*, p. 110)
[13] *ibid.*
[14] Le vêtement féminin.

Il y a chez Magritte cette conviction révolutionnaire que le sentiment d'y voir clair en quelque manière est l'effet d'un désir traître de clarté[15]. Le lecteur-observateur de la peinture et de son titre est poussé à constituer la plénitude du sens, sous quelque forme que ce soit, notamment dans l'articulation dans le titre des mots et des choses[16]. C'est pourquoi faire en sorte que coexiste, dans les toiles et dans leur articulation aux titres, ce qui n'existe pas « à l'état naturel » est l'objet de cette recherche. Pour cela évidemment, l'artiste doit être convaincu de l'aspect problématique du banal : « Je ne puis douter que le monde soit une énigme[17] ». S'il peut par conséquent constituer des dispositifs image/texte mystérieux, c'est que le monde lui-même est mystérieux. Il n'invente pas les problèmes, il se contente de montrer qu'ils existent[18].

3. Les limites de l'intitulation magritienne

En s'interrogeant grâce à l'intitulation sur le caractère problématique des images et du langage, en montrant au moyen de dénominations décalées que les dénominations *ad hoc* constituent, dans l'inconscience des locuteurs, des bornes excessives si l'on veut donner tout leur essor aux forces de l'imaginaire, Magritte s'est lui-même pris à son tour au piège de déterminations inconscientes : les limites de la désignation d'une part, celle d'une habitude discursive d'autre part.

3.1. L'emprise de la désignation

À l'exception des quelques titres de type CECI (N') EST (PAS) UN X, les titres sont dans leur grande majorité des syntagmes nominaux courts composés d'un nom suivi d'un Adjectif (*Le modèle rouge*, 1937), d'un syntagme prépositionnel (*Les épaves de l'ombre*, 1926) voire simplement d'un nom précédé d'un article défini (*La fenêtre*, 1925). Pas de phrase, pas de liste. Une concentration sur l'objet ou l'idée naturellement désignés par des syntagmes nominaux simples. Ces formes sont des désignations

[15] *La trahison des images* exprime explicitement cette idée.

[16] Illusion de la liberté. Nous sommes en effet victimes de nos habitudes de pensée, de parler et d'imaginer. Cf « L'habitude de parler pour les besoins immédiats de la vie impose aux mots qui désignent les objets un sens limité. Il semble que le langage courant fixe des bornes imaginaires à l'imagination. » (Magritte 1979, p.120).

[17] R. Magritte (*Lettres à André Bosmans*, 1990, p. 153).

[18] « Je ne puis douter que le monde soit une énigme (non pas une énigme à résoudre par quelque " discipline " que ce soit). Cette certitude ressemble à ce que le monde nous offre. Je dirais donc que les problèmes se posent à nous et non comme vous me l'écrivez : que nous pouvons poser les problèmes » (Magritte 1990, p.153).

nominales : elles désignent au moyen d'un nom complété et détermine un référent co-présent. Peu importe pour notre propos la nature réelle du référent (figuration ? objet de la figuration ?). Ce qui prévaut ici, c'est la fonction désignative de ces syntagmes.

Nous voyons dans la forme désignative des titres de Magritte le symptôme d'une conception spontanée du rapport du langage à la peinture, un rapport de désignation reliant les mots aux choses. Cette conception est tellement ancrée chez le peintre que lorsqu'il imagine pouvoir figurer des mots dans la toile elle-même, ce sont des séquences désignatives d'objets qui naissent alors sous le pinceau[19]. Cela est confirmé par un traitement spécifique de la composition qui le conduit à afficher ce rapport de désignation entre les mots et les choses.

Un premier procédé est celui de la division. Il concerne ces peintures « compartimentées » dans lesquelles une désignation est la contrepartie « naturelle » de la figuration, le pendant de l'image et/ou de l'idée. Ainsi la désignation peut occuper la place d'une image comme dans *Le masque vide* (1928) dans lequel toute une surface est divisée en quatre espaces, chacun d'eux accueillant en tant qu'objets peints, les désignations suivantes : *ciel*, *corps humain (ou forêt)*, *rideau*, *façade de maison*. Représentant un espace composé de quatre casiers dont l'un est occulté par un cache et dont les trois autres sont occupés respectivement par une main coupée, une pomme et un objet non identifié (pierre ou cire noires), *Le musée d'une nuit* de 1927 constitue une autre forme de dépiction par compartimentage. Mais les cellules sont ici occupées par des figurations d'objets. Ce type de division en cellules peut également accueillir des systèmes conjoints d'images et de mots. *La Clef des songes* de 1927, comme d'ailleurs celle de 1930, présentent plusieurs cases comportant chacune un dispositif d'étiquetage avec figuration d'objet dans la partie haute, légende désignative dans la partie basse[20] ; dans la toile de 1927, un sac, un couteau suisse, une feuille d'arbre, une éponge comportent respectivement les légendes suivantes : *Le ciel*, *L'oiseau*, *La table*, *L'éponge* ; dans celle de 1930, les couples image / légende sont les suivants : un œuf / *l'Acacia*, un soulier de femme / *la Lune*, un chapeau melon / *la Neige*, une bougie / *le Plafond*, un verre / *l'Orange*, un marteau / *le Désert*.

Un autre procédé aux effets analogues procède par réunion et non par division. Plusieurs toiles différentes peuvent être en effet associées pour composer un ensemble. Cette réunion constitue une seule et même œuvre dont la dépiction, éclatée, se distribue en plusieurs toiles. On reconnaît là

[19] À l'exception là encore du paradigme de *Ceci n'est pas une pomme*.
[20] Sur la légende désignative, voir M.-S. Poli (1992) et B. Bosredon (1996).

L'évidence éternelle de 1930, faite de cinq toiles disposées en colonne, qui figurent, ainsi présentées, les cinq parties d'un nu (le visage, une partie du buste et de la poitrine, le ventre et le sexe, les cuisses et les genoux, le bas des jambes et les pieds). Nous observons cependant que le procédé qui consiste à compartimenter la dépiction est certainement le plus répandu. Il livre toujours des solutions surprenantes, notamment cet arbre dont le tronc s'ouvre comme autant de boîtes recelant des objets inattendus : une maison éclairée, une boule blanche[21].

En aménageant ainsi l'espace de la figuration, Magritte impose l'ordre de l'image au langage, celui du cadre et du tableau. Les désignations nominales, souvent les plus simples (un nom muni de son déterminant) et non la phrase ou le texte, que l'on voit courir parfois sur certains tableaux de Max Ernst ou de Miro, apparaissent dans ces conditions comme la structure linguistique la mieux adaptée à des places ménagées d'ordinaire pour des éléments de figuration. Si la confrontation image / langage est donc chez Magritte celle de la chose et de sa désignation, c'est qu'il y est conduit par la prééminence du cadre et de l'image dans l'établissement de cette relation. Il conçoit d'ailleurs la désignation que constitue un titre comme une sorte d'image verbale. « Le titre *La durée poignardée*, écrit-il, est lui-même une image (avec des mots) réunie à une image peinte ». Les images-mots entrent donc en relation avec des images peintes.

3.2. L'article défini

Les titres de peinture les plus classiques sont dans leur écrasante majorité des titres à article zéro (*Bateau dans la tempête*) ou à article défini (*La montagne*). La grande majorité des titres de Magritte commencent par un article défini. Le formulaire de référence, depuis ses premières toiles jusqu'à la fin de sa vie, est celui de la description définie : *Le chant d'oiseau* (1914), *Le jockey perdu* (1926), *La clef des champs* (1933), *L'échelle de feu* (1939), *La fée ignorante* (1956), *Le blanc-seing* (1965) etc. Sur près de 140 titres répertoriés dans le *René Magritte* de Jacques Meuris, et si l'on écarte les trois titres phrases du type « Ceci n'est pas un X », on trouve plus de 120 titres en *le*/*la*/*les* pour une dizaine de titres commençant par un article zéro (*Découverte* de 1927) ou une préposition (*Sans titre*, 1926 ; *En hommage à Mack Sennett*, 1937)[22]. L'intitulation magrittienne est formellement classique. Elle répète fidèlement le formulaire traditionnel qui exprime la coïncidence de l'objet extrapictural et de sa figuration comme par exemple *L'atelier* de Le Nain ou de Vermeer, *La charrette du boulanger* de Michelin,

[21] Il s'agit de deux toiles de 1948 ayant le même titre *La voix du sang*.
[22] Ces titres sont des sortes de « métatitres » et ne peuvent être rangés dans la même catégorie que les autres.

La Bonne aventure de La Tour. L'emploi du défini constitue l'objet de la dépiction comme préexistant en quelque sorte à la dépiction même. Contrairement en effet à l'article zéro qui est la marque d'un opérateur indexical de « présentification[23] » dans le site d'étiquetage constitué par la co-présence de la dépiction et du titre, l'article LE (*le*/*la*/*les*) décroche la détermination du site. L'article défini dans *L'échelle du feu* constitue donc la définitude indépendamment de la co-présence de la dépiction, quelle que soit par ailleurs la nature de cette dépiction. Le système ø/(*le*/*la*/*les*) correspond par conséquent à deux valeurs différentes de la définitude. D'un côté, ø marque la définitude d'une définitude indexicale *in situ*, de l'autre LE marque la construction d'une définitude en dehors de tout site d'étiquetage, c'est-à-dire une définitude en discours[24].

C'est donc dans les limites mêmes de l'intitulation classique que Magritte s'interroge sur le rapport entre les images et les mots. C'est la raison pour laquelle ses titres sont des énigmes. Ils stipulent en effet ce qui est visiblement non adéquat : les figurations ne correspondent pas à ce qui les désignent. Il n'y a pas vraiment dénégation de la double équation classique :

a) la peinture est l'image de la chose
b) l'image de la chose est la chose même garantie par le titre

C'est pourquoi l'observateur-lecteur prend au sérieux la relation entre le titre et la dépiction et cherche le « vrai sens » de l'image, estimant qu'une raison suffisante doit bien valider ces liens étranges. D'autre part, Magritte reste également dans les limites discursives traditionnelles en constituant avec l'article défini une entité unique qui préexiste à la peinture. Entité cachée certes, entité à libérer des chaînes de nos habitudes de voir ou de pensée, mais entité unique cependant, assez proches par la manière de les désigner en tout cas de ce qui constitue une ontologie. L'intitulation de Magritte est classique en ce qu'elle nomme des objets. Elle est surréaliste en ce qu'elle nomme des objets « autres ». Les quelques titres-phrases du type « Ceci n'est pas un X[25] » ne font pas sortir Magritte de ce cadre. Bien au contraire. Si ces titres ne sont pas en effet des désignations, ils interrogent néanmoins toujours sur la pertinence du titre désignatif. Ils disent explicitement à la fois qu'un titre peut être trompeur mais qu'il reste une désignation d'objet.

---

[23] B. Bosredon (1997 p. 63)
[24] *ibid.* p. 68.
[25] Cette formule a même servi pour intituler un mixte de peinture et d'objet ; il s'agit d'une toile représentant une tranche de brie ou de camembert sous une cloche intitulée *Ceci est un morceau de fromage*. Le dispositif qui est un objet en trois dimensions conduit le peintre à inverser le sens de la dénégation.

Conclusion

Pour Magritte l'intitulation est un objet de peinture. Titre et dépiction collaborent simultanément à l'unité d'une œuvre, le langage et l'image concourant ensemble à sa production. Mais cette unité n'est pas celle du rapport traditionnel du titre à la peinture en faisant de celui-ci l'interprétant de celle-là, sous la forme de la désignation ou du commentaire. Le titre constitue alors, avec la peinture, une « surprise ». On a pu cependant observer au cours de notre parcours que cette surprise se manifestait dans la forme d'une intitulation conforme paradoxalement à la phraséologie de la peinture classique où dominent les désignations nominales définies. La tonalité énigmatique nouvelle de l'intitulation magrittienne n'est donc pas dans la forme des titres mais plutôt dans le contraste entre une expression sémantique inattendue et un formulaire convenu.

Université Paris iii Sorbonne Nouvelle

Bibliographie

Armengaud Françoise, 1988, *Titres*, Paris, Klincksieck.
Bosredon Bernard, 1996, «Titre et légende : absence de marque et marque d'absence », *Absence de marques et représentation de l'absence*, Rennes, les PUR, p. 349-367.
Bosredon Bernard, 1997, *Les titres de tableaux, une pragmatique de l'identification*, Paris, P.U.F.
Foucault Michel, 1973, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana.
Hofstadter Douglas, 1985, *Gödel, Escher, Bach. Les brins d'une guirlande éternelle*, Paris, InterEditions, p. 789-796.
Perec Georges, 1999, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de Poche.
Magritte René, 1979, *Écrits complets*, France, Flammarion.
Magritte René, 1990, *Lettres à André Bosmans*, France, Seghers Isy Brachot.
Meuris Jacques, 1990, *René Magritte*, Cologne, Taschen.
Nougé Paul, 1943, *René Magritte ou Les images défendues*, Bruxelles, Auteurs associés.
Poli Marie-Sylvie, 1992, « Le parti pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », *Publics et musées*, n°1, PUL.

Vittorio Trionfi

Antonin Artaud : cinéma et critique du modèle automatique

C'est à l'intérêt que le scénario de *La Coquille et le Clergyman* suscita auprès de Germaine Dulac[1], que nous devons la plupart des écrits d'Artaud sur le cinéma. À l'exception d'une réponse à une enquête datant de 1923 et d'un article de 1933, les cinq autres brefs textes d'Artaud sur le cinéma sont publiés entre juillet 1927 et octobre 1928. Ils situent théoriquement son scénario et annoncent un cinéma capable d'« une véritable libération des forces sombres de la pensées[2] ». Artaud rédigera ensuite quelques scénarios jusqu'en 1930 ; mais dès 1932 il commencera de manifester, dans des lettres en particulier, son désappointement vis à vis de ce cinéma nouveau qu'il envisageait.

Pour Artaud, vers 1927, il existe une spécificité cinématographique, un principe opérateur dont le cinéma est seul à disposer. Exploiter ce principe, mettre en jeu le « *purement* cinématographique » va permettre « de faire oublier l'essence même du langage », d'éviter, croit-il, toute tentation *modélisante* — ce qu'il appelle la « pensée claire », déterminée par le langage, « situe un monde usé jusqu'à l'écœurement[3] ». Les condi-

[1] Elle en réalisa un film en 1928 : *La Coquille et le clergyman.*
[2] Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, vol. III, Gallimard, 1978, p. 70.
[3] Ibid., p. 66.

tions techniques profondes du cinéma relèvent d'une pratique non-subordonnée à la raison discursive et permettent le contact «avec toute une vie occulte[4] ».

À travers une analyse du scénario de *La Coquille et le clergyman* (1927) et de textes sur le cinéma, je voudrais expliciter la critique, faite par Artaud, des prétentions surréalistes de *recristalliser les choses de la réalité* « suivant un ordre révolutionnaire[5] » grâce au modèle que fournit l'écriture automatique. Il s'agira tout d'abord, de mettre en évidence combien *La Coquille et le clergyman* tient du modèle automatique[6] puis, après avoir éclairé certaines des visées théoriques d'Artaud, de faire apparaître quelques une des tensions qui existent entre pratique et théorie. Dans un second temps, je voudrais m'arrêter sur la critique qu'Artaud adresse, entre 1932 et 1933 — et qu'annonçaient déjà, inévitablement, les textes des années vingt — à la fois à l'assujettissement du cinéma à notre découpe familière des choses, et au modèle automatique sur lequel se façonne *La Coquille et le clergyman* — ce modèle donnant lieu, selon lui, à une pratique signifiante tout aussi contrainte et limitée que celle soumise à la logique de la parole. Le cinéma qu'envisageait Artaud — et avec le cinéma toute pratique relevant du modèle automatique— s'avère, à ses yeux, au début des années trente, incapable de fournir cette refonte du monde selon un ordre nouveau qu'annonçaient les textes de 1927-28.

La Coquille et le Clergyman, scénario rédigé début 1927, œuvre à l'exploitation du principe évoqué plus haut ; ce scénario

> recherche la vérité sombre de l'esprit, en des images issues uniquement d'elles-mêmes, et qui ne tirent pas leur sens de la situation où elles se développent mais d'une sorte de nécessité intérieure et puissante qui les projette dans la lumière d'une évidence sans recours[7].

La progression des images dans *La Coquille et le clergyman* n'est pas dictée par une nécessité *diégétique* (une histoire à raconter) qui existerait en dehors des images, mais par une nécessité interne qui va « du dehors au dedans » — des images *au récit*. On s'imagine que poussé à ses limites

[4] *Ibid.*

[5] Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, vol. I**, p. 117. Il s'agit d'une critique tardive. Pour sa position à l'égard de l'écriture automatique en 1925, cf. Vittorio Trionfi, « Artaud et la question de l'écriture automatique », MLN 116, 4, September 2001, p. 890-900.

[6] Ainsi que le propose *Poisson Soluble*. L'analyse des rapports qui lient le scénario d'Artaud au modèle automatique est tirée, en partie, d'un article écrit parallèlement à celui-ci, et actuellement sous presse : «Figures indécidables et cinéma surréaliste », *French Forum*, 31-3, Fall 2006. Autorisation accordée par University of Nebraska Press. © 2006 by French Forum, Inc.

[7] Artaud, *Ibid.*, p. 19.

extrêmes ce principe entraînerait le film dans l'abstraction la plus folle. C'est d'ailleurs bien vers quoi tend théoriquement le cinéma d'Artaud, on le verra. C'est bien d'ailleurs aussi toute l'écriture surréaliste qui nous désigne au loin ce point de dissolution. Mais on a bien remarqué la fidélité surréaliste à la syntaxe. Les agrammaticalités auxquelles l'automatisme peut donner lieu sont d'ordre sémantique, et même si la syntaxe tourne parfois à vide, ne faisant que donner l'illusion du sens — sa *présence* — à cette illusion, elle, ne fait jamais défaut. Le processus de dissolution ne se joue jamais que dans les limites dont le signe et la syntaxe sont garants. Le scénario d'Artaud suit dans ses grandes lignes le modèle automatique. Prenons en exemple un extrait tiré du texte 15 de ce recueil de Breton:

> Dans la craie de l'école il y a une machine à coudre; les petits enfants secouent leurs boucles de papier argenté. Le ciel est un tableau noir sinistrement effacé de minute en minute par le vent. « Vous savez ce qu'il advient des lis qui ne voulaient pas s'endormir. » commence le maître, et les oiseaux de faire entendre leur voix un peu en avant le passage du dernier train. La classe est sur les plus hautes branches du retour, entre les verdiers et les brûlures. C'est l'école buissonnière dans toute son acception.

Une suite de phrases, dont la compréhension est problématique à divers niveaux[8], nous donne tout de même une *impression* de cohérence sémantique. Une logique paradigmatique sous-tend le texte. Le paradigme sémantique s'entend ici avec Laurent Jenny comme « un ensemble d'unités sémantiques appartenant à un même champ notionnel… Le paradigme peut être dénommé… mais n'a qu'une existence virtuelle[9] ». Cette logique peut se définir comme la tendance d'un mot du texte à décliner des éléments appartenant au même paradigme. Notre passage commence avec un mot appartenant au paradigme qu'on pourrait appeler « école ». Il se décline dans le texte sous les formes: *craie*, *petits enfants, tableau noir, maître, classe.* A ce paradigme initial s'ajoute une autre série qui commence avec *ciel*, mène à *oiseaux*, *branches*, *verdiers*, *brûlures* et finit par rejoindre le paradigme « école » pour devenir *école buissonnière*. Si la reconnaissance de paradigmes crée un *effet* de cohérence, une lecture uniforme n'en reste pas moins impos-

[8] La première constitue une impossibilité référentielle ; dans la seconde « leurs boucles de papier argenté », sans explication préalable, ne réfère à rien de connu ; dans la troisième phrase, on ne sait pas si « tableau noir » est à lire métaphoriquement ou littéralement ; etc.

[9] Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique* 16, 1973. Mon analyse s'appuie essentiellement sur ce texte fondamental de Laurent Jenny, ainsi que sur le texte de Michael Riffatterre, « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte,* Seuil, 1979, p. 235-249.

sible. Les unités d'un même paradigme se mêlent à d'autres réseaux et font rebondir le récit de manière sauvage, rendant vaine toute identification de sens[10].

Dans le scénario d'Artaud, les diverses séquences sont relativement cohérentes, mais, parce que sans contexte, elles paraissent souvent insuffisamment expliquées; le lecteur ne saisit pas le rapport que chacune de ces séquences entretient avec les autres, ce qui donne au texte dans son ensemble un aspect fortement lacunaire. Au début du scénario, un clergyman utilise une coquille pour transvaser un liquide ; un officier pénètre dans la pièce où se trouve le clergyman et brise la coquille. Commence dès lors une sorte de quête dont on ne comprend pas la nature exacte et qui se termine sur une *image* du clergyman en train d'absorber un liquide noirâtre à l'aide d'une coquille. En dépit de ses lacunes, le scénario d'Artaud frappe par la forte impression de cohérence qu'il confère. Dans le texte automatique cet effet est produit par le retour d'unités reconnaissables, soit parce qu'elles appartiennent à un paradigme préalablement mis en place, soit parce qu'elles représentent une étape particulière dans la progression d'un topos en cours de *déclinaison*[11]. On retrouve tout cela chez Artaud. Les personnages — d'identité peu stable —qui apparaissent le long du scénario, sont des figures qui seront toujours reconnaissables. L'acteur qui devra jouer l'officier du début représentera aussi un prêtre. L'actrice principale sera tour à tour une dame élégante, la femme qui s'assoit sur le trône, etc., sans qu'on soit sûr qu'il s'agisse de la même personne. Seul le clergyman ne change pas d'identité. Des objets de même espèce réapparaissent également. La coquille notamment apparaît sous diverses formes. En outre, une vague cohérence au niveau thématique semble s'esquisser et se confirmer tout au long du scénario. Le thème de la recherche ou de la poursuite est fortement ressenti dans les séquences qui se succèdent. Le clergyman semble toujours chercher ou poursuivre quelque chose. Il semble en tout cas que ses actions suivent un type précis d'orientation. Cette impression est confirmée par le fait que le scénario met en scène une sorte de clôture. Au début du scénario on a vu le clergyman affairé à quelque transvasement de liquide noirâtre contenu dans une coquille d'huître; on le retrouve à la fin aux prises avec une coquille et ce même liquide. Cette dernière séquence renvoie à la première, et suggère, *sans équivoque*, que le clergyman est animé par la volonté d'accomplir[12] un

[10] Il s'agit ici d'un modèle extrême du texte automatique. Celui-ci peut en effet donner une plus grande semblance narrative. Au lieu de décliner un paradigme il peut jouer sur un topos, utilisant ce dernier comme une armature narrative autour duquel il va se développer de manière anarchique.

[11] Le plus souvent les deux ensembles.

[12] Achèvement et exécution.

geste qui nous reste obscur mais qui contribue néanmoins à *parfaire* l'impression de ligature. Si la somme des séquences résulte en un ensemble dénué de signification, ces divers dispositifs pallient cette absence.

L'effet de cohérence que provoque la récurrence du thème, des figures, et du personnage à identité stable qu'est le clergyman est renforcé par la forte impression de cohésion que confère la continuité spatiale et temporelle qui marque le scénario d'Artaud. Ainsi, une continuité de mouvements des personnages peut établir, par exemple, la transition entre deux espaces distincts juxtaposés de manière incongrue. On a par exemple «le clergyman qui soulève le prêtre à tour de bras et le balance; et autour de lui l'atmosphère devient absolue. Il se retrouve au sommet d'une montagne[13]». Le mouvement continu assure une transition fluide. Ailleurs, on trouve des articulations de type *analogique* :

> Puis comme s'il était saisi d'un sentiment de pudeur imprévu il fait le geste de ramener sur lui ses vêtements. Mais au fur et à mesure qu'il saisit les basques de son habit pour les ramener sur ses cuisses on dirait que ces basques s'allongent, et elles forment un immense chemin de nuit. Le clergyman et la femme courent éperdument dans la nuit[14].

Les basques (noires/plis peuvent rappeler un chemin) se transforment en un chemin de nuit et les deux personnages s'y engagent en une course effrénée. C'est la forme et non plus le sens qui fonde la progression du récit. À tout moment, les formes sont susceptibles de devenir des éléments constitutifs de la progression du *film*. Le scénario dans sa globalité est intelligible en ce sens que les séquences et les articulations le sont. Bien qu'il ne soit pas possible d'intégrer l'ensemble en un tout sémantiquement cohérent, les diverses articulations justifient les liens entre les séquences et donne l'impression d'un ensemble cohésif[15] qu'il suffit de rapporter à une référentialité de type onirique pour qu'il soit acceptable. Comme le texte automatique, le scénario d'Artaud semble pris entre deux tendances antinomiques : d'un côté un processus d'associations qui tend à ne former

[13] Le prêtre est toujours dans ses bras. En effet, quelques lignes plus bas il est précisé : « Le prêtre quitte les bras du clergyman comme un boulet […] ». Artaud, *Ibid.*, p. 21.
[14] *Ibid.* p. 22.
[15] Pour finir on pourrait encore ajouter que l'abondance d'adverbes comme « alors », « tout à coup » ou de conjonctions, « et », « mais » ne font que confirmer l'importance de l'idée de cohésion chez Artaud. Que l'on prenne par exemple le passage suivant : « une poursuite commence. Mais des poings de tous les côtés ébranlent une porte ». La conjonction disjonctive ne disjoint en fait rien du tout, mais fait tout de même de liant entre les deux propositions.

qu'un flux torrentueux dépourvu de sens — à un moindre degré que le texte 15 de *Poisson Soluble*, cependant — et de l'autre, justement, l'attachement au sens, dont la cohésion et l'effet de cohérence sont le fantôme.

Si le mouvement de dissolution est extrêmement contenu dans *La Coquille et le clergyman*, à travers les textes théoriques d'Artaud le lecteur se figure des images qui, dans leur progression, tendend à s'emballer et à précipiter dans un flux chaotique. Ce qu'il appelle un « jeu pur d'apparences [...] cette sorte de transsubstantiation d'éléments[16] » qui doit s'accomplir au cinéma rappelle ses remarques du *Pèse-Nerfs* où l'esprit est sommé de ne pas se fixer « sur des états arbitraires des choses pour penser », mais d'être « en communication instante et ininterrompue avec [elles][17] ». Pour renouer avec la *spiritualité* de la matière, il s'agira de mettre en lumière les relations cachées que les choses entretiennent avec l'esprit, de relancer la pensée par le biais d'un jeu de relations perçu au sein de ces choses et auquel préside l'esprit ; de cette manière le spectateur se rapprochera d'un monde en mouvement perpétuel ; ailleurs, Artaud parle d'« une réorganisation souveraine où seules les lois de l'Illogique participent, et où triomphe la découverte d'un nouveau Sens[18] » — c'est ce qu'Artaud nomme le fantastique et sur quoi devrait ouvrir de manière privilégiée le cinéma.

L'enchaînement d'images poussé aux limites que suggère Artaud résulterait, pour le spectateur tout au moins, en un flux magmatique dépourvu de sens. Or, si l'on considère un des critères qu'Artaud établit pour déterminer la recevabilité d'un film, le produit qu'il paraît envisager dans ses textes théoriques est irrecevable. Comme il l'affirme dans deux de ses textes, les éléments d'un film doivent être reconnaissables. Le cinéma a un intérêt pour Artaud dans la mesure où il garantit une vision particulière du monde, laquelle ne peut être comprise par le spectateur que s'il y reconnait des formes « existantes[19] ».

> « Si capable de concevoir et d'endosser l'abstraction que soit l'esprit de l'homme, on ne peut qu'être insensible à des lignes purement géométriques, sans valeur de signification par elles-mêmes, et qui n'appartiennent pas à une sensation que l'œil de l'écran puisse reconnaître et cataloguer[20] ». C'est justement de l'irrecevabilité de son cinéma que parle Artaud dans « La Vieillesse précoce du cinéma » de 1933 :

[16] C'est-à-dire le processus d'associations formelles.
[17] Artaud, *Œuvres Complètes*, vol. I*, Gallimard, 1976, p. 81.
[18] *Ibid.*, p. 53.
[19] Artaud, *Œuvres Complètes*, vol. III, p. 68.
[20] *Ibid.*, p. 18.

Dans la mesure où le cinéma est laissé seul en face des objets il leur impose un ordre, un ordre que l'œil reconnaît comme valable, et qui répond à certaines habitudes extérieures de la mémoire et de l'esprit. Et la question qui se pose ici serait de savoir si cet ordre continuerait à être valable au cas où le cinéma voudrait pousser plus profondément l'expérience, et nous proposer non seulement certains rythmes de la vie habituelle, tels que l'œil ou l'oreille les reconnaît, mais les rencontres obscures et ralenties de ce qui se dissimule sous les choses, ou les images écrasées, piétinées, détendues ou épaisses de ce qui grouille dans les bas-fonds de l'esprit[21].

En d'autres mots, il s'agit de savoir s'il est possible de donner à appréhender l'hétérogénéité même de la vie sans avoir recours à notre découpage familier du monde. La vie, la pensée, à laquelle se réfère Artaud c'est celle du pullulement innommable, du fracas hétérogène *des bas-fonds de l'esprit*. Dès lors, comment retrouver tel procès à travers ce qui le fixe et le disloque, le figе en des stases usées ? Comment appréhender une vision immédiate sans la médiatiser ? La réponse d'Artaud est, bien sûr, sans équivoque : «Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire, et tronçonné[22]».

C'est que si Artaud pense un instant pouvoir déjouer l'emprise de la raison discursive par le recours au langage visuel du cinéma, force lui est de reconnaître bien vite que les formes auxquelles il fait appel sont issues, tout autant que le langage, de ce vaste ordre qui circonscrit le monde.

Pour d'autres raisons, ce rejet radical du cinéma, sur lequel il ne reviendra plus, était déjà plus qu'amorcé l'année précédente, lorsqu'il remettait en question le modèle automatique qui fonde le scénario de *La Coquille et le clergyman*. En janvier 1932, dans une lettre à Jean Paulhan, il affirme, en parlant de *La Coquille* et des films qui se sont, selon lui, modélés à son image[23], « ce qui avait un intérêt en 1927 […] n'en a plus en 1932, soit 5 ans après[24] ».

Il peut être bon pour un temps de retrouver, reprend-il, les lois de l'éternelle poésie, mais ces lois sont toujours les mêmes, et le but de la poésie, ne peut pas être, de jouer uniquement avec les lois avec lesquelles on la fait. Or c'est autour de cela que tournent depuis 10 ans aussi bien le cinéma, que la littérature, que la peinture, que tous les arts[25].

[21] *Ibid.*, p. 82.
[22] *Ibid.*, p. 83.
[23] Dans une lettre de novembre 1929 à Yvonne Allendy : « […] de plus, Vitrac qui me MÉNAGE (provisoirement sans doute) ne sort pas du milieu Prévert, Bunuel et autres anciens surréalistes que vous ne connaissez pas. Tout ce monde, je le sens, s'agite fort et s'agite d'autant plus qu'ils *reconnaissent tous* (je l'ai su) la filiation *Coquille-Chien Andalou* et que cette filiation LEUR PÈSE ».
[24] *Ibid.*, p. 259.
[25] *Ibid.*

Cette loi dont parle Artaud, et que rabâchent aussi bien « *L'Âge d'or*, […] que n'importe quel poème surréaliste écrit[26] », c'est le processus associatif à la base du modèle automatique. Si cinq ans auparavant il établissait qu'il était le principe opérateur du cinéma véritable et que, grâce à ce principe, le cinéma pouvait donner corps à toute une « substance insensible[27] », il insiste désormais sur la vanité de reproduire à satiété ce processus automatique.

Ainsi, à la fois incapables d'abandonner complètement leur allégeance au sens, et ne se bornant qu'à appliquer invariablement le même modèle, cinéma (ainsi que l'envisageait Artaud) et écriture automatique ne peuvent rien offrir qu'une succession d'images suivant la logique du rêve[28]. Le cinéma d'Artaud et le modèle automatique, dont il reprend les grandes lignes, manifestent, cela va sans dire, les mêmes tensions, sont assujettis aux mêmes contraintes, et sont susceptibles des mêmes critiques[29]. De la sorte, à travers sa réflexion sur *La Coquille et le clergyman* — en particulier dans sa lettre à Paulhan de janvier 1932 — et sur le cinéma — tel qu'il le théorisait en 1927-1928 — dans son texte de 1933, il devient possible de cerner de manière relativement précise une critique des prétentions surréalistes de *recristalliser les choses de la réalité suivant un ordre révolutionnaire*. La nullité du modèle automatique ne tient pas seulement à la banalité de l'ordre qu'il fonde, mais aussi à ce qu'il ne fait que réorganiser des formes déjà présentes (il re-cristallise), déjà découpées dans la matière du monde, c'est-à-dire déjà déterminées. Il ne peut que détourner des significations/formes accomplies, ne donnant encore que sur un monde *usé jusqu'à l'écœurement*.

Université de Colorado, à Boulder, États-Unis

[26] *Ibid.*, p. 260.
[27] *Ibid.*, p. 66.
[28] *Ibid.*
[29] Il n'en subsiste pas moins des différences notables. Cf. mon « Figures indécidables et cinéma surréaliste », *French Forum*, 31-3, Fall 2006.

Bernardo Schiavetta

Sur les procédés de l'Anti-Art : « Les plaisanteries pas drôles »

We are not amused
Queen Victoria[1]

Vous souvient-il de cette célèbre représentation d'un personnage hermaphrodite, à tête d'homme mais à cou de cheval, dont les plantureuses nudités de Sirène se recouvrent d'un fin duvet multicolore ? Est-ce un Dali ? Un Ernst ? Ou encore, sous d'autres illustres signatures, un collage ou un cadavre exquis ?

Même si votre mémoire ne vous la restitue pas immédiatement, il y a fort à parier que vous êtes déjà sensible à son esthétique. Le charme sera plus ou moins présent selon que vous admiriez ou détestiez ces procédés ou ces peintres, mais, vous me l'accorderez sans peine, votre ressenti relève d'un *éthos surréaliste*.

Lorsqu'enfin notre souvenir se précise, nous n'y reconnaissons plus une quelconque œuvre du XXe siècle, mais l'antique description d'un tableau imaginaire, jadis bien connu des lettrés. Il se trouve au début de *l'Art Poétique* d'Horace :

> Supposez qu'un peintre ait l'idée d'ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et de recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes ; si bien qu'un beau buste de femme se terminerait en une laide queue de poisson. À ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire[2] ?

[1] Hélas ! ce propos attribué à la souveraine serait apocryphe… *se non è vero è ben trovato* ; cf. Alan MacDonald et Clive Goddart, *Queen Victoria and her amusements*, London, Scholastic, 2002.
[2] *Ad Pisones*, vers 1 à 5, traduction de François Richard, Paris, Garnier, 1931.

C'est, sans conteste, le témoignage d'un *éthos comique*.

Par une expérience de pensée, j'ai fait appel à la sensibilité esthétique qui est la nôtre en ce début du XXIe siècle. Mais il y a eu tricherie. Description n'est pas monstration. En vous livrant d'abord ma propre version, de surcroît abrégée, des cinq vers d'Horace, je vous ai permis d'imaginer le personnage *avec une facture moderne*. Si la même figure avait été dessinée dans l'Antiquité et restituée par des fouilles, nous l'aurions automatiquement classée parmi les fresques décoratives « grotesques » condamnées par Vitruve[3]. Réelle mais plus tardive, quoique toujours prémoderne, nous la découvrons enfin, dessinée en blanc et noir, au frontispice du *Simplicissimus* (1668) de Grimmelshausen[4]. Notre regard saura avec exactitude la dater et l'inscrire parmi beaucoup d'autres gravures allégoriques comparables (voir page 166). Dans les deux cas, la facture ancienne aurait peut-être effacé la surréalité de l'antique personnage… celle-là même que je ne puis m'interdire de percevoir, derrière tant d'anachronismes.

Incompatible avec la réception *sérieuse* dont bénéficie désormais le Surréalisme, la franche rigolade d'Horace sera l'objet de ma réflexion.

Ce rire absent me semble être un symptôme révélateur des mutations modernes de notre *réception esthétique*. Celles-ci, commencées au XVIIIe siècle, ont rendu possible l'intégration de l'imagerie surréaliste dans le domaine sérieux du Grand Art, mais leur acmé a été ensuite, il me semble, la cause de la *désuétude* du Surréalisme en tant que pratique actuelle.

Art novateur et comique involontaire

Aujourd'hui, la fraction de notre art contemporain promue comme « Art Contemporain », choque mais ne fait plus rire personne[5]. Et pourtant, jusqu'à la grande victoire muséale des avant-gardes histo-

[3] Horace s'inspire peut-être de ces caprices et de leur condamnation par Vitruve dans un passage de *De Architectura*, VII, 5 : « On ne peint à présent sur les murailles que des monstres extravagants, au lieu de choses véritables et régulières ». Le nom de grotesques, donné dès le XVe siècle à ces peintures ornementales, vient de leur découverte à Rome sur les murs de certaines « grottes », lesquelles se sont avérées ensuite être des salles subsistantes de la *Domus Aurea* de Néron, alors encore sous terre.

[4] Je remercie Paolo Scopellitti qui m'a éclairé sur les implications anti-horatiennes de ce frontispice baroque.

[5] À partir des années 1950, le néodadaïsme s'affirme comme la tendance privilégiée par l'Art Contemporain. Son hégémonie est aujourd'hui remise en question par des critiques qui utilisent, faute de mieux, une grille *crypto-classique* de critères de goût ; cf. *inter alia*, Suzi Gablik, *Has Modernism Failed ?*, New York, Thames & Hudson, 1984 et 2004 ; Yves Michaud, *La Crise de l'Art Contemporain*, Paris, PUF, 1997 et 1999 ; Patrick Barrer, ed., *(Tout) l'Art Contemporain est-il nul ?*, Lausanne, Favre, 2000 ; Jean Baudrillard, *Le Complot de l'Art*, Paris, Sens & Tonka, 1996 ; Marc Jimenez, *La Querelle de l'Art Contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

riques et de l'hégémonisme néodadaïste actuel, il n'était pas rare que le public conservateur perçût un *comique involontaire* dans certaines œuvres novatrices composées « d'éléments hétérogènes », comme l'hilarité paradigmatique suscitée par *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863)[6].

On riait également alors des œuvres parodiques qui prenaient comme cible l'Art de leur temps, d'abord dans la presse et ensuite dans de véritables expositions, les Salons satiriques[7]. Certaines d'entre elles me troublent autant que l'hybride d'Horace, car ces caricatures me posent à leur tour, et de manière encore plus aiguë, le problème de l'existence d'anticipations comiques à toutes les futures audaces avant-gardistes.

Rappelons quelques cas exemplaires, où plaisanterie et œuvre d'avant-garde sont identiques : le miroir de Man Ray intitulé *Portrait d'un imbécile* (1920), succède au *Portrait de tout le monde* (1889), miroir d'Amillet ; la *Marche Funèbre* (1882) d'Alphonse Allais, qui est une partition vide (car « les grandes douleurs sont muettes »), devance *4'33"* (1952) la pièce sérieusement silencieuse de John Cage ; le très noir *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit* (1882) de Paul Bilhaud, est bien antérieur aux monochromes de Klein ; la *Mona Lisa fumant une pipe* (1887) de Sapeck (Eugène Bataille) précède *L.H.O.O.Q.* de Duchamp ; et n'oublions pas que les collages de Picasso et de tant d'autres sont très postérieurs à ce *Portrait d'homme* (1882) où, entre deux mains peintes, Bertol-Graivil avait collé à la toile un vrai journal, censé nous cacher son lecteur[8]. Il en va de même avec les caricatures littéraires : *Gadji beri bimba* (1916) de Hugo

[6] Devant le *Déjeuner sur l'herbe*, le public, dont l'horizon d'attente était académique, perçut une « chute » dans le mélange entre idéalisation et banalité. On se trouvait face à deux femmes nues côtoyant deux hommes vêtus à la manière contemporaine (non idéalisés). Pour ce qui est des nus, l'idéalité à laquelle on s'attendait naïvement se trouvait ainsi rabaissée jusqu'à l'indécence. Par le rire, les amateurs se détachaient de la pure contemplation esthétique, tombant des hauteurs sérieuses du Salon dans la basse cour d'un Salon caricatural. Certes, il y avait dans le tableau une incongruité intentionnelle, adressée à un « spectateur modèle » non académique, capable de savourer pleinement la nature morte impossible du premier plan, où des fruits de toute saison sont *mélangés*. Mais, pour la majorité du public d'alors, l'intentionnalité du peintre, son « audace », ne pouvait être perçue autrement que comme une plaisanterie d'assez mauvais goût. Le *Zeitgeist*, la mode masculine et les étals des marchands de fruits ayant beaucoup changé depuis, la patine du temps nous voile désormais tout cela.

[7] Dans la presse à partir de 1840 et à partir de 1982 dans des expositions organisées par les Scapigliatti à Milan, par les Incohérents à Paris et par le groupe Essor avec la *Great Zwans Exhibition* à Bruxelles ; cf. notamment Marc Partouche, *La Lignée oubliée*, Paris, Al Dante, 2004.

[8] Cf. Marc Partouche, op. cit. p. 216-220 ; concernant Sapeck, cf. Donald Sasoon, *Mona Lisa*, London, Harper & Collins, 2001, p. 289.

Ball est le frère jumeau d'un poème dépourvu de sens (1890) de Jean Goudezki, lequel écrivait en faux volapük pour se moquer des mots rares chéris des symbolistes[9].


Le Surréalisme en 1929
LES OBJETS BOULEVERSANTS
LES CASSAGES DE GUEULES
LA PEINTURE FANTASTIQUE
LA POÉSIE DE DEMI-SOMMEIL
LE GENRE MAL ÉLEVÉ
LES RÉVOLUTIONNAIRES DE CAFÉ
LE SNOBISME DE LA FOLIE
L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE
L'ANTICLÉRICALISME PRIMAIRE
LA DISCIPLINE ALLEMANDE
L'EXHIBITIONNISME
LES PLAISANTERIES PAS DROLES
NUMÉRO HORS SÉRIE ET HORS ABONNEMENT DE
variétés
pour paraître le 1er mai (en souscription)
PRINCIPAUX COLLABORATEURS
Aragon, Arp, Breton, Crevel, Defize, Delbrouck, Desnos, Eluard, Ernst, Goemans, Magritte, Malkine, Mégret, Meseins, Miro, Nougé, Péret, Picabia, Queneau, Man Ray, Sadoul, Savitry, Tanguy, Thirion, Unik, Valentin

Au cours du xxe siècle, ce rire concret, spontané, viscéral qui m'interroge tant, est allé en s'amenuisant, et a fini par se faire rare dans le monde cultivé où la Modernité a triomphé. Déjà en 1929, on pouvait décrire le Surréalisme comme « LES PLAISANTERIES PAS DRÔLES ». Cette formule que la typographie mettait en valeur par des capitales, était à l'évidence reprise par les surréalistes à leurs adversaires. Elle figure parmi d'autres autodéfinitions, plus ou moins ironiques, dans un placard publicitaire anonyme de la revue *Variétés*, annonce en souscription du numéro spécial à paraître, *Le Surréalisme en 1929* [10].

L'Art du bas et du laid, le Comique

Malgré son ironie manifeste, une telle définition du Surréalisme par les surréalistes eux-mêmes mérite d'être approfondie en considérant la survalorisation du grotesque qui se développe progressivement depuis les débuts de la Modernité jusqu'à aujourd'hui[11]. Une pénétrante formulation de ce bouleversement était déjà donnée en 1823 par Victor Hugo dans sa Préface au Cromwell :

> C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique ; montrons que c'est de là qu'il faut partir pour établir

[9] Cf. Jean Goudezki, « La nouvelle école », in *Le Chat noir*, neuvième année, n° 437, samedi 31 mai 1890, p. 2 : « Alina das neïta, Mun / Desipol oba sikäli / Oblekole kaladâli / Bludom del of a nedan vun ».

[10] Je remercie Alain Chevrier qui m'a permis de retrouver cette référence, ainsi que celle de la note précédente.

[11] Cf. Étienne Cornevin, « Les Monstres pour rire dans la grotte dorée et leurs avatars à l'air libre », in *Humoresques*, 14 (2001) « L'Horrible et le risible » ; voir surtout dans les pages 93-94, les longues listes d'œuvres modernes relevant du grotesque selon l'auteur.

> la différence radicale et réelle des deux littératures. [la classique et la romantique].

Plus *radicale* encore, plus anticlassique, l'épigraphe de ce grand texte hugolien proclame, avec les sorcières de Macbeth : « Le beau est laid, le laid est beau ». Eh bien, puisque notre auteur oppose ainsi le « génie moderne » et le « génie antique », retournons donc vers Horace… et même plus loin dans le passé.

Quoique la réflexion philosophique sur le Laid comme matière esthétique n'ait été effectivement approfondie que depuis deux siècles[12], Aristote l'avait ébauchée dans l'un de ses rares propos subsistants sur le Comique, lequel sera mon point de départ :

> La comédie est l'imitation [*mimèsis*] d'hommes de qualité sociale et morale inférieure [*phaulos*], sans qu'ils soient pour autant entachés de toutes sortes de vices, sinon seulement de ceux qui appartiennent au domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut [*hamartema*] et une laideur sans douleur et sans dommage[13].

Quoique l'auteur de la *Poétique* ait accordé une préséance à l'Épopée et à la Tragédie, chacune d'elles étant une *imitation d'hommes de qualité sociale et morale élevée*, cette citation établit que défaut et laideur étaient bel et bien pour lui l'objet d'une mimèsis, c'est-à-dire d'une transfiguration par la représentation, mimèsis tout autant *artistique* que les autres, mais de moindre qualité hiérarchique. Les sentencieux diraient que, chez Aristote, le Comique est l'Art du Bas et du Laid (ou en tout cas de cette partie du Laid et du Bas qui n'est pas l'Horrible, lequel appartient plutôt à l'humour noir ou au *gore*, non connus d'Aristote).

Pour la plupart de ceux qui ont réfléchi sur la question[14], le comique utilise constamment l'imagerie du « défaut » ou de l'« erreur » [*hamartema*] : l'incongru, l'absurde, la folie, la stupidité, la puérilité, la maladresse, le trivial, l'inconvenant, le scatologique et l'obscène… etc. Toutefois, l'effet comique ne résulte pas de la simple présence de thèmes bas, mais de leur contraste avec les valeurs hautes, et de leurs mutuelles contaminations. Pour cette raison, j'utiliserai parfois l'expression « imagerie de la dévalorisation » lorsque je parlerai de ce phénomène.

---

[12] Cf. l'introduction de Gérard Rauler à l'édition française de Karl Rosenkranz, *Estétique du Laid*, Paris, Circé, 2004.
[13] *Poétique* 1449 a 31 ; « *phaulos* » désigne le bas moral ou le bas social ; « *hamartema* » le défaut ou l'erreur. Je modifie ici la traduction de F. Hardy, Paris, Belles Lettres, 1969.
[14] Cf. Véronique Sterberg-Greiner, *Le Comique*, Paris, Flammarion, 2003.

On s'accorde aussi sur le fait que celui que j'appellerai le « spectateur modèle » du comique reste en position de supériorité, émotionnellement distancié des sujets de son amusement, lesquels, promis à un *happy end* obligatoire, ne souffrent que *pour rire*.

L'effet comique dépend donc très généralement à la fois de l'imagerie de la dévalorisation et d'une *attitude* spécifique du spectateur vis-à-vis du spectacle ; cette attitude le place davantage en *position* de supériorité que d'infériorité, tandis que son *implication* est marquée par la distance plutôt que par la proximité. Une telle équation détermine sa non-identification, son détachement du spectacle.

La question qui m'occupe ici est de savoir comment le Surréalisme a utilisé l'imagerie comique pour produire paradoxalement un Art sérieux convaincant. Si l'imagerie est la même, n'est-ce pas l'*attitude* du spectateur qui change ?

En ce cas, cette transformation est-elle spécifique de notre Modernité ou bien le génie antique avait-il connu quelque pratique aux effets semblables, et dont l'éthos surréaliste ne serait, en fin de compte, qu'une tardive variation ?

Surréel et Surnaturel

Bien avant Horace, le génie antique pouvait donner un rôle autre que comique à certaines choses ou êtres dérisoires, ceux-là même qui faisaient ailleurs partie de l'imagerie du défaut. Insignifiants en tant que tels, on pouvait leur conférer *un sens supérieur* dans le cadre du *sacré*, d'une interprétation surnaturelle, magique ou religieuse. Les paroles les plus anodines, entendues au moment propice, pouvaient devenir oracle d'Hermès à Pharæ[15]. Les monstres réellement existants, cochons à deux têtes ou moutons à cinq pattes, étaient toujours perçus comme des prodiges menaçants envoyés par les dieux[16]. Par ailleurs, nombre d'êtres mythologiques étaient manifestement monstrueux mais ne provoquaient pas le rire. Et pourtant certains, comme le bienveillant Oannès de Bérose[17], mi-homme mi-poisson, ne sont pas sans nous rappeler la description horatienne.

[15] Ville d'Achaïe où se trouvait l'oracle d'Hermès Agoræos, cf. A. Bouché-Leclercq, *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*, Grenoble, Jérôme Million, 2003, p. 128.
[16] Cf. Raymond Bloch, *Les Prodiges dans l'Antiquité classique*, Paris, PUF, 1963.
[17] Oannès est décrit par Bérose comme un « monstre effayant » : cf. G.P. Verbrugghe et J. M. Winckersham, *Berossos and Manetho introduced and translated*, Minessotta, UMP, 1996, p. 44. Dans *La Tentation de St. Antoine* de Flaubert, l'apparence monstrueuse d'Oannès fait rire l'anachorète, mais Antoine est chrétien...

Les monstres divins n'étaient pas sur un plan d'égalité avec l'homme ; voilà pourquoi leur nature hybride *supérieure* était, comme eût pu le dire Aristote, d'une laideur perçue *avec* douleur et *avec* dommage. Elle ne pouvait provoquer le rire, mais plutôt l'effroi ou l'émerveillement, selon l'ambivalence bien connue du sacré[18]. Le spectateur du surnaturel, mis en position d'infériorité devant l'excellence indiscutable de l'objet de sa contemplation, ne saurait comprendre, à moins de remettre en question sa foi, que le défaut qu'il perçoit soit simplement un défaut. Ainsi, lorsque les rudesses trop folkloriques des dieux d'Homère devinrent peu à peu indignes des progrès de la théologie philosophique, on inventa l'*interprétation allégorique*[19], savante discipline qui donna à ces incongruités des profondeurs au goût du jour. Repris aux païens autant par Philon que par les chrétiens, y compris les hérétiques, ces tours de passe-passe grecs seront appliqués assez tôt aux textes bibliques. Ceux-ci, parés chez les croyants d'un prestige bien supérieur aux épopées homériques, car censément inspirés par l'Unique, se trouvèrent investis d'une plénitude de sens. En un texte aussi absolu, aucune anomalie ne saurait être erreur. Origène, dans son *Traité sur les Principes*, le dira explicitement :

> Dans certains passages des Écritures, dans ce que nous avons appelé son corps […] on ne trouve pas toujours la cohérence du sens ; ce sont là des passages où nous devons plutôt comprendre ce que nous avons appelé leur âme et leur esprit[20]

Aux endroits où le sens littéral d'un texte prestigieux défaille, le génie antique fait éclore le surnaturel. Par une hypercompensation paradoxale, ce sera là où l'absurde est le plus flagrant que l'on trouvera le sens le plus élevé, le plus anagogique. Ainsi, Porphyre déchiffra des mystères néoplatoniciens dans un obscur passage de l'Odyssée[21] ; ainsi Basilide reconnut le nom secret du Messie, Kaulakau[22], dans les purs babillages, dépourvus de signification en hébreu, d'un verset d'Isaïe[23].

[18] Cf. Rudolf Otto, *Le Sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot, 1949.

[19] Déjà Pythagore contestait l'image homérique des Dieux ; l'allégorie fut la réponse aux critiques des philosophes, dès le VIe siècle avant J.-C., : cf. Jean Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes. (*nouv. éd.), Paris, Études augustiniennes, 1976.

[20] Origène considère que l'Écriture comporte un corps, le sens *littéral* ; puis une âme, le sens *allégorique* (d'ordre moral ou liturgique), et puis encore un esprit, le sens *anagogique* (d'ordre métaphysique, les ineffables mystères divins). Cf. *De Principiis*, IV, 2 à 6 ainsi que IV, 8 et 9.

[21] Porphyre, *De Antro Nympharum*.

[22] Irénée, *Adversus Haereses*, I, 24, 6.

[23] Isaïe, 28, 10. On reproche au prophète de parler comme s'il récitait une comptine pour les enfants ; en reprenant les mêmes pseudo-mots deux versets plus loin (28, 13) il prédit que ceux qui ne le comprennent pas seront châtiés par un peuple parlant une langue barbare, incompréhensible. Certaines Bibles, en suivant la *LXX*, donnent une pseudo-tra-

Là où l'effet comique provoque des pertes de valeur et donc de sens pouvant aller jusqu'à l'absurde, l'effet de surnaturel charge par contre l'absurde d'une valeur et d'un sens supérieur.

Pour en revenir à notre époque, il apparaît au premier regard que le Surréalisme a partie liée avec le fantastique, le mystérieux et l'occulte, bref avec le surnaturel. La critique et les créateurs eux mêmes l'ont d'ailleurs maintes fois souligné[24].

Imaginons maintenant, par une nouvelle expérience de pensée, *l'envers* exact de ce topos élémentaire du risible, la chute : dans la rue, sans crier gare, un homme lévite, s'élève et disparaît dans les hauteurs.

Un tel événement éveillerait sans doute en nous, même fugacement, un *effet de surnaturel*. Cela déclencherait-il notre rire ? Non. C'est plutôt quelque exclamation qui montera à notre gorge, car nous serions alors saisis de stupéfaction. Elle pourrait, selon notre degré d'incrédulité, se teinter soit d'un scepticisme soupçonneux (« On se moque de moi ! »), soit d'un pur effroi, voire d'une forme de ravissement.

J'avancerai donc que l'*effet de surnaturel* peut saisir un spectateur, surtout s'il est pris au dépourvu, devant quelque saut du possible à l'impossible, de l'ordinaire à ce qui paraît violer les lois naturelles. Quant à l'objet qui produit cet effet, il se trouve survalorisé, il reçoit un surplus de sens.

Comique et surnaturel sont en fait rigoureusement antithétiques, comme le sont respectivement les *attitudes* du spectateur vis-à-vis de la chute et de la lévitation : il y est en position d'infériorité et par voie de conséquence il y est impliqué. Le sens se perd dans l'un et se gagne dans l'autre.

Représentée en peinture, disons dans un Chagall, notre scène serait capable d'engendrer un effet surréel. Mais quelles sont les véritables parentés entre le surréel et le surnaturel ? L'incongru surréaliste bénéficie-t-il chez son spectateur modèle de la même interprétation *haute* que le génie antique donnait aux incongruités d'Homère et de l'Esprit Saint ? Est-ce une variante nouvelle de l'anagogie ou de l'allégorèse ?

Oui, je le crois. Mais pour répondre de manière nuancée à ces questions, il conviendra de faire un détour par le Sublime moderne.

Sublime et Surréel

Devant un événement d'apparence surnaturelle, le détachement émotionnel est peu probable. Face à la supercherie qui le bafoue ou au miracle qui le bouleverse, le spectateur se trouve forcément affaibli. Cette position est celle de la *petitesse* du récepteur, condition spécifique

duction de ces deux versets identiques et dépourvus de sens : « précepte sur précepte, précepte sur précepte, règle sur règle, règle sur règle, un peu ici un peu là ».

[24] Cf. *inter alia*, la revue *Mélusine*, n°2 (1982), *Occulte-Occultation*.

à la perception du *Sublime terrible* selon Burke[25]. Une telle conception du Sublime postule la mise en *infériorité* du spectateur face à ce qui le « dépasse », soit dans la réalité, devant les forces formidables de la Nature, soit dans le domaine des Arts et des Lettres, devant certaines œuvres hors catégorie. L'éthos sublime peut arracher des larmes, provoquer tour à tour des soupirs et des cris, jamais l'aimable sourire ni le rire joyeux. Le Sublime, c'est du sérieux !

Face au Sublime, le positionnement et l'implication adoptés par le spectateur, son infériorité et son pathos, conforment une équation identique à celle déclenchée par le Surnaturel.

On peut donc affirmer que les nombreux aspects « surnaturels » du corpus surréaliste relèvent du Sublime et bénéficient d'un surcroît de sens.

En dépit de ses blasphèmes contre le divin judéo-chrétien, le Surréalisme a procuré, à la place de l'au-delà religieux honni, les ailleurs de la magie et du rêve, même si ceux-ci se situent dans le domaine psychologique et non dans le spirituel. Les œuvres de l'école, transformées en symboles numineux, trouvent ainsi des justifications plus ou moins psychanalysantes, mais toujours *magiques*. Le Surréalisme institue donc une nouvelle allégorèse, certes amputée de toute anagogie et plus floue que les prolixes interprétations du génie antique, mais très efficace pour renforcer l'*aura* artistique de ses productions, leur profondeur.

Désuétude du Surréalisme

Pour le spectateur modèle du Grand Art dont le Surréalisme fait désormais partie, ses éléments grotesques ne sauraient l'être. Ils sont plutôt symbole d'autre chose, d'autres scènes : ils ne relèvent pas du niveau ordinaire, banal, trivial, où veulent s'ancrer les productions actuelles, tributaires d'une conception esthétique beaucoup plus radicale.

Au fil de deux siècles la radicalité antitraditionnelle est allée s'accroissant. On est passé peu à peu de la Tradition hiérarchique de l'Ancien Régime, où l'inégalité avait force de loi, à une mentalité moderne pétrie d'idéaux égalitaires. Chez les créateurs novateurs, cette évolution se traduira *par un refus de plus en plus systématique de l'exaltation du social haut et de toutes les valeurs attenantes, qui sont devenues suspectes.*

Éthique et Esthétique sont entrées en résonance à propos des implications sociales de la polarité *inférieur-comique* versus *supérieur-sérieux*. Et puisque la nouvelle éthique politique voyait avec horreur la dévalori-

[25] Edmund Burke, *A philosophical Enquire into the Origin of our Ideas on Sublime and Beautiful* (1757 et 1759).

sation des êtres humains, en particulier celle des faibles et des opprimés, *le malaise est allé grandissant face aux vivaces identifications traditionnelles de l'excellence sociale avec l'excellence morale et esthétique*.

Ce malaise pourrait bien être la cause profonde de l'inclusion, dans les œuvres progressistes, d'un nouveau type de lecteur et de spectateur modèle, lequel n'est plus aristocratiquement supérieur au sujet grotesque, à Quasimodo, à Gwynplaine, à Triboulet : il éprouve de la compassion pour lui, *il s'identifie à lui* dans une certaine mesure.

Cela déborde dans la réalité : voyez le Tout Paris ovationner le « discours dément » du pauvre Artaud au Vieux Colombier, le 13 janvier 1947, tel que le dépeint Jean-Paul Aron[26]. Sorti du domaine bouffonesque, le fol devient héros pathétique. Cela transforme la lecture même des livres comiques : considérez la transfiguration christique subie par le Chevalier à la Triste Figure dans *Vida de Don Quijote y Sancho* (1911), de Unamuno ; pour le grave philosophe, Cervantès *n'a pas compris* la grandeur de son personnage, le fol qui faisait autrefois rire, et seulement rire, les sujets de Philippe II[27].

Perdue la supériorité du spectateur modèle, on arrive en fin de compte au sentiment si profondément sérieux, ni comique ni tragique, mais *pathétique*, exprimé par Ionesco[28] : « Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue ». Bien entendu, cette conscience pathétique ne s'éveille pas, ou peu, chez les praticiens contemporains du comique populaire, commercial, troupier ou boulevardier, kitsch[29] en somme, qui reste, lui, largement fidèle au système traditionnel[30]. Mais cela n'empêche pas que certaines catégories du comique populaire, à cause de leurs excès dans le choquant et dans l'horrible, puissent être récupérées par les artistes sérieux, engagés dans la contestation esthétique et politique. C'est le cas de l'admiration vouée par les dadaïstes au burlesque outrancier des films *slapstick*[31], ou par les surréalistes à l'humour noir.

---

[26] Cf. J.-P. Aron, *Les Modernes*, Gallimard, 1984, p. 26.

[27] Cf. Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, édition critique de Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 1992, cf. notamment p. 252, où il est écrit que Cervantès « n'avait pas la capacité » de pénétrer le « sentiment intime » de Don Quichotte à propos des galériens.

[28] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.

[29] « Tout ce qui est kitsch est académique et inversement, tout ce qui est académique est kitsch » Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939), in *Art et Culture, essais critiques*, Macula, 1988, p.17.

[30] À ceci près que le comique populaire actuel évite les moqueries autrefois courantes sur les minorités méprisées.

[31] Cf. Le modèle « slapstick » est repris par les films néodadaïstes actuels, cf. Ph.-A. Michaud, Y. Beauvais, et J.-Y. Jouannais, *L'Horreur comique, esthétique du slapstick*, Centre Pompidou, 2002.

De manière plus importante encore, le refus de l'identification traditionnelle du haut social oppresseur avec le haut esthétique a fini par marquer négativement tout ce qui se rapporte à la « Tradition », *y compris le recours aux techniques d'excellence artisanale, le savoir-faire artistique*.

En effet, dans la communauté des nouveaux artistes bien cotés, des collectionneurs fortunés, des marchands, des critiques et des commissaires, autrement dit, dans le *monde de l'Art Contemporain*, deux significations très différentes de la Tradition ont été amalgamées : règles artistiques et règles sociales sont censées être pareillement arbitraires et oppressives[32]. Et toute référence autre que contestataire au passé prémoderne, même sur le plan purement technique, implique désormais la suspicion, voire la certitude d'une allégeance à des valeurs politiques réactionnaires. Le soupçon pesant sur les règles traditionnelles est tellement fort que pour l'instant aucune révolution esthétique ne saurait se réclamer d'un retour aux sources de l'Ancien et de l'Antique, comme ce fut encore le cas de l'Art Déco pendant l'entre-deux-guerres. Depuis 1980, les tentatives dans cette direction, malgré leur auto-ironie affichée, n'arrivent pas à percer, notamment en France[33]. En effet, les écoles postmodernes qui utilisent les techniques et les imageries de la grande peinture, comme la *Pittura Colta*, la *Novya Akademia* ou les *New Old Masters*[34] sont encore très loin d'obtenir une reconnaissance équivalente à celle de l'Art Contemporain d'inspiration duchampienne.

Dans ce contexte, le Surréalisme est perçu comme un recul vis-à-vis des positions de Tzara, de Duchamp et de ses héritiers contemporains. Il souffre d'avoir tant adhéré aux références culturelles et à la maîtrise technique. Ainsi, Julien Green[35] pouvait dire de Breton qu'il écrivait comme Bossuet et, lorsque Ernst peignit une *Madone à l'Enfant*, sa parodie resta un tableau bien léché, *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins : André Breton, Paul Eluard et l'artiste* (1926). Oui, malgré sa volonté de se mettre « au service de la Révolution », le Surréalisme comportait trop de virtuo-

[32] Cf . François Cusset, *French Theory*, *Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.

[33] « Si un fait distingue la situation française des années quatre-vingt, c'est qu'elle ne s'est jamais, au contraire d'autres situations nationales, totalement livrée à la réévaluation des formes traditionnelles de la peinture. Immédiatement, elle a aménagé une place *aux antipodes de ces formes*, à la perpétuation de parti pris analytiques et distillateurs de l'art minimal et de l'art conceptuel », cf. Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 2005, p. 247. C'est moi qui souligne.

[34] Cf. Edward Lucie-Smith, *Art tomorrow*, Paris, Terrail, 2002, p. 109-161, et du même auteur *L'Art aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 1999 et 2005, p. 228-275 ; pour les *New Old Masters*, cf. aussi Donald Kuspit, *The End of Art*, Cambridge, CUP, 2004.

[35] Interviewé par Jean-Luc Douin, Le Monde, 22 Mai 1998.

sités, d'éloquence, de magie et de rêve, bref trop de Sublime et de savoir-faire pour être une *pratique* acceptable au-delà des années 1950, lorsque CoBrA et Rauschenberg initieront le *revival* dadaïste.

Tout au long du xxe siècle, il est possible de suivre les nombreux avatars de deux grandes tendances *formalistes* : celle de la Construction, du dépouillement, de l'autoréférentialité (cubisme, abstraction, néo-plasticisme, purisme, expressionniste abstrait, Op Art, minimalisme) et celle de la Destruction, du mélange, du « fais n'importe quoi » (Dada et divers néodadaïsmes postérieurs à 1950, y compris l'art conceptuel). Vis-à-vis d'elles et de leurs profondes divergences, le Surréalisme n'occupait pas, comme l'Expressionnisme, une place à part, mais partageait plutôt des traits incompatibles de l'une et de l'autre. Cette position à double contre-pied sera cause que les tenants des deux lignées finiront par l'écarter. Ainsi, Greenberg reprochera aux peintres surréalistes leur attachement réactionnaire à la représentation de contenus[36]. Ainsi, aujourd'hui, l'héritage de Dada est tout, celui du Surréalisme, peu de chose.

Anti-Art comique et Anti-Art sérieux

La situation actuelle de la création artistique et littéraire est sans doute plus complexe et plus riche que je n'aie pu le dire ; il existe toujours une peinture de chevalet plus ou moins bien cotée, parfois abstraite, parfois néoclassique et ironique, parfois de veine expressionniste, parfois pop ; des tentatives de « réenchantement[37] » de l'Art et même de l'Art Contemporain sont en cours. Sur le plan littéraire, les nouvelles possibilités des média numériques ainsi que les transgressions thématiques et formelles restent des pratiques très à la page mais confidentielles, cantonnées aux productions poétiques. Elles sont quasiment absentes du roman *mainstream* actuel, qui a abandonné toute velléité expérimentale.

Par contre, dans les domaines plastiques les plus en vue, les expérimentations multimédia et les transgressions de toutes sortes sont monnaie courante : c'est l'Art Contemporain. Face à l'hétérogénéité des pièces admises dans les musées, le visiteur qui voudrait émettre des jugements esthétiques nuancés ne peut guère utiliser dans tous les cas un seul et même système d'évaluation, une seule et même grille de critères de goût.

L'amateur éclairé aura donc recours à une grille parfaitement traditionnelle[38] pour juger de l'Art occidental prémoderne, cet Art qui peut se définir clairement comme « Art ». Il devra utiliser une grille beaucoup

[36]Clement Greenberg, dans « Avant-garde et kitsch », op. cit., p.13.
[37] Cf. Suzi Gablik, *The Reenchantement of Art*, London, Thames and Hudson, 1999.
[38] Les anciennes règles de l'Art sont exposées (et soutenues) par Jacques Thuillier, *Théorie générale de l'Histoire de l'art*, Odile Jacob, 2003.

plus problématique pour le reste, car il s'agit de juger les résultats déroutants de pratiques qui ont transgressé méthodiquement, une à une ou en bloc, toutes les anciennes règles *définitoires* de l'Art. Comme on pouvait s'y attendre, cela a mis en crise la définition même de l'Art[39] et revigoré la théorisation sur la fin de l'art[40].

Pour juger de l'Art occidental prémoderne, la grille académique fonctionne toujours, avec quelques aménagements mineurs. Elle utilise de critères élevés comme la facture impeccable, l'économie de moyens, l'harmonie, la justesse, la finesse, l'élégance, etc. Depuis l'Antiquité, à l'intérieur de cette grille, tout ce qui contredisait *intentionnellement* les valeurs hautes, c'est-à-dire l'utilisation de l'imagerie de la dévalorisation, était encadré par quelque genre ou sous-genre comique traditionnel, et se rangeait ainsi automatiquement dans le registre de la comédie, la farce, la parodie, etc. Le comique était un Anti-Art *pour rire*, à la fois hiérarchiquement inférieur et tout à fait intégré dans le système.

Auteur lui-même de Satires très sarcastiques, Horace n'avait qu'à imaginer exactement le contraire de ce qu'il prônait sérieusement pour produire une œuvre anticlassique. Ce faisant, il songeait peut-être à des compositions littéraires volontairement désordonnées que son public connaissait bien : les *Satires Ménippées*, mélanges comiques de prose et de vers, formellement hétérogènes. Servant de faire-valoir à l'ordre établi, similaires en cela aux carnavalesques Saturnales, les satires transgressaient le classicisme sans le mettre en cause.

En fait, réfléchir sur la surréalité illusoire du tableau imaginé par Horace, m'a permis de résoudre enfin le problème qui me posaient les Salons caricaturaux et leurs troublantes anticipations comiques des avant-gardes.

La caricature fait appel à la dévalorisation de manière plus systématique et plus violente que d'autres sous-genres du Comique. Elle met en pratique des procédés formels typiques (*caricare* signifie « charger ») comme l'exagération d'un trait jusqu'à sa *reductio ad absurdum* (le poème sans sens de Jean Goudezki est un bon exemple). Très typiques sont aussi les substitu-

[39] Cf. entre autres Dominique Château, *La Question de la question de l'art*, Paris, PUV, 1994, ou Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jaqueline Chambon, 1992.
[40] Hans Belting publia en 1983 son *Das Ende der Kunstgeschichte?* (*L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1989); en 1984, Arthur Danto fut, avec son article « The End of Art », au centre du recueil *The Death of Art* (sous la direction de B. Lang, New York, Haven Publishers) ; Danto publia ensuite *After the End of Art* en 1997 (*L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire*, Seuil, 2000). D'autres contributions importantes sont celle de Gianni Vattimo avec *La Fine della Modernità*, qui est de 1985 (*La Fin de la Modernité*, Seuil, 1987) et bien sûr celle de Thierry de Duve, *Au Nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.

tions d'éléments excellents par leurs contraires (la vierge devient putain) ou par des éléments du même ordre mais hiérarchiquement inférieurs (le Lac des Cygnes se change en Mare aux Canards).

Les caricatures d'esprit fumiste[41] ne visaient pas *seulement* les aspects progressistes de l'Art, mais ses aspects académiques aussi. Giovanni Lista, un de ceux qui ont le plus insisté sur les liens des Salons satiriques avec Dada, le reconnaît à propos des Scapigliatti et leur *Indisposizione di Belle Arti* (Milan, juin 1881) : « Tous les genres, de la peinture d'histoire aux recherches novatrices étaient parodiés[42] ». Ce constat de raillerie œcuménique vaut pour les caricatures d'Art qui paraissaient dans la presse française depuis les années 1840 ; elle vaut aussi pour les Salons satiriques montés plus tard.

L'Anti-Art des caricatures attaque donc, mais *pour rire*, tous les artistes : les novateurs comme les pompiers. On trouve ainsi, par exemple, un bas de femme cloué sur une planche sous le titre de *Bas-relief* ; une *Ascension du Christ* dont on ne voit plus, tout en haut de la toile, que les deux pieds ; la sculpture d'un seul *Pied* taillée dans du « vrai fromage »… ces chefs-d'œuvre de la podologie ne sont que des parodies potaches de l'Art le plus officiel et rien d'autre.

Malgré les liens entre peintres et caricaturistes[43], il n'est pas certain que de tels exemples d'Anti-Art comique puissent être considérés à part entière comme des « précurseurs » historiques des avant-gardes, au même titre que les œuvres d'art primitif.

Quoi qu'il en soit, les similitudes patentes entre caricatures et œuvres sérieuses postérieures ne sont pas pour autant fortuites : elles résultent de l'utilisation des *mêmes méthodes formelles transgressives*, des mêmes procédés iconoclastes de *dévalorisation* à l'encontre de règles ou de Modèles hauts, prestigieux. Dans les deux cas, le fumiste et l'artiste d'avant-garde produisent de l'Anti-Art (ou plus exactement de l'anti-académisme), mais ces productions s'adressent à deux types de spectateur modèle radicalement différents.

Les Salons caricaturaux acceptent en fait le goût académique et amusent tous les publics parce que ce goût-là reste le seul terme de comparaison en matière d'Art. En cela ils relèvent sans aucun doute de l'éthos comique qui laisse le spectateur distant, non impliqué.

[41] Cf. Daniel Grojnowski et Bernard Zarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, anthologie, Paris, José Corti, 1990.
[42] Giovanni Lista, *Dada libertin & libertaire*, Paris, L'insolite, 2005, p. 16.
[43] Cf. Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, Paris, Syros alternatives, 1990. Il est indiscutable que Marcel Duchamp commença sa carrière publique comme caricaturiste.

Par contre, relevant tantôt du sublime, tantôt du pathétique ou du sarcastique, l'Anti-Art des avant-gardes non seulement *implique son spectateur modèle dans la contestation du système qu'il attaque*, *mais lui offre en échange les valeurs éthiques et esthétiques d'un système rival*. Le spectateur réel qui s'y implique joue alors le rôle sérieux du compagnon de route, rôle sans doute beaucoup plus *élévé* et valorisant que celui du rieur.

Sur le plan strictement artistique, ces nouvelles valeurs ne sont pas seulement contestataires, elles ne se bornent pas à une pure « négativité ». L'horreur des choses anciennes débouche forcément dans le culte du nouveau, d'où le recours aux thèmes de l'actualité et aux techniques inédites. Ce double mouvement iconoclaste du passé et iconolâtre du présent était déjà caractéristique des Futuristes ; il se prolonge jusqu'à ce jour dans les expérimentations des technologies de pointe, où le savoir-faire, parce que *nouveau*, n'est pas méprisé.

Par contre, la négativité artistique de ces nouvelles valeurs se manifeste par le rejet des hiérarchisations traditionnelles. Plus d'envolée vers les ailleurs du religieux ou de l'idéal, ni même vers ceux du futur ou du surnaturel. Le surcroît de sens, lorsqu'il est prêté à l'Art Contemporain, ne se déploie pas à la verticale, mais dans l'horizontalité matérielle du réel et du présent. Puisque la Tragédie s'occupait « d'hommes de qualité supérieure », puisque l'académique était identifié à « haut » et à « embellissement », le seul choix possible restait celui du « bas » et du « laid ». Le Bas et le Laid, oui, mais dans le registre du Pathétique, où l'Horrible a sa place. Dans le Pathétique et non pas dans le Comique, car on ne saurait désormais rire des faibles et des opprimés.

Les valeurs de la négativité artistique, plénière chez Dada, ne trouveront pas leur formulation terminale dans le Surréalisme, mais dans une étape suivante, celle qui commence vers 1950, et qui aboutit à l'Art Contemporain. Désormais le Bas, le Laid et surtout l'Horrible sont montés au sommet de l'échelle muséale. Face aux artistes qui pratiquent l'incongru, l'absurde, la folie, la stupidité, la puérilité, la maladresse, le trivial, l'inconvenant, le scatologique et l'obscène… bref face à ce que Jean-Yves Jouannais, Jean Clair et Paul Ardenne nomment respectivement l'idiotie, l'immonde et l'extrême[44], la Beauté convulsive, en dépit d'Horace, fait encore partie de la Beauté.

[44] Grâce aux ouvrages de ces trois auteurs, on pourrait composer un florilège d'œuvres très représentatives des tendances « dures » de l'Art Contemporain ; cf. Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie : Art, vie, politique-méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine/livres, 2003 (éloge de l'utilisation contestataire de l'idiotie en art) ; Jean Clair, *De Immundo*, Paris, Galilée, 2004 (blâme de l'utilisation du pipi-caca en art) ; Paul Ardenne, *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006 (analyse minutieuse des actionnistes et de beaucoup d'autres praticiens de l'horrible).


der Abentheuterliche
Simplicissimus Teutsch
Ich würde durchs Fewer wie Phœnix geborn.
Ich flog durch die Lüffte/ würd doch nit verlorn.
Ich wandert durchs Wasser/ Ich raißt über Landt/
in solchem Umbschwermen macht ich mir bekandt
was mich offt betrübet/ und selben ergetzt.
was war das? Ich habs in diß Buche gesetzt.
damit sich der Leser gleich wie ich thue
entferne der Thorheit und lebe in Ruhe.

Frontispice du *Simplicissimus* de Grimmelshausen (1668)

Henri Béhar

Le surréalisme, mauvais genre

[*Au colloque, cette communication avait la forme d'une présentation de vingt-cinq diapositives commentées oralement. La simple reproduction d'une suite d'images sous* PowerPoint *n'ayant aucun sens dans une revue, je me suis résolu à publier un texte continu, au risque de figer ce qui n'était à l'origine qu'une proposition de recherche portant sur des témoignages de lecture*.]

Le thème de ce colloque nous invitant à nous interroger sur la manière dont le surréalisme s'est comporté à l'égard de diverses contraintes formelles, il m'a paru indispensable d'examiner la question d'assez haut, au niveau des genres, dans sa production textuelle. Qu'on me fasse la grâce de croire qu'en abordant cette question, je n'ignore rien du refus des genres chez les surréalistes, ni des interminables débats parmi les théoriciens. J'ai aussi en tête les contributions au colloque de Valenciennes sur « L'Effacement des genres », ayant moi-même participé à la rencontre organisée à la Sorbonne sur « L'éclatement des genres au XXe siècle[1] ». Or, quelle que soit la vigueur de la contestation, force est de constater qu'aujourd'hui encore, la librairie, les lecteurs, parlent de poésie, de roman, de nouvelles, etc. et que les auteurs surréalistes avaient consenti à publier dans des collections relevant de cette pratique classificatoire. C'est dire qu'elle demeure structurante, quel que soit le contenu qu'on met sous chaque étiquette.

[1] Ces deux colloques ont été publiés : *L'Effacement des genres dans les lettres et les arts*, Lez Valenciennes, n° 17, 1994, 276 p. ; *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 370 p.

Mais les surréalistes étaient-ils si catégoriques que je viens de le dire à ce sujet ? Il convient d'y aller voir de plus près, en scrutant leurs propos, que nous confronterons à une expérience anonyme de lecture.

Surréalisme et système des genres

Tout part d'un texte publié dans la revue mensuelle *Littérature*, n° 2, avril 1919, animée par André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon, qui n'ont pas encore fondé le surréalisme. Il s'agit d'un texte d'Isidore Ducasse pour lequel ils se sont emballés touts les trois, curieusement intitulé *Poésies*, alors que tout montre qu'il appartient pour le moins à la prose, sinon à l'essai, à tel point qu'on a longtemps cru qu'il était ce que l'auteur annonçait comme une préface à un recueil de poésies futures, jamais retrouvé. Ce texte, Breton est allé lui-même le recopier à la Bibliothèque Nationale, sur l'exemplaire unique qui s'y trouve déposé. Et voici ce qu'on peut lire, à la page 4 de la revue : « Le roman est un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes : la conclusion morale est absente. » Voilà le motif d'une première réprobation : le roman est condamné pour ses insuffisances. Il donne à lire la passion sans en dégager l'éthique. On est tenté de poursuivre par l'exhortation de Sade : *Français, encore un effort !* En tout cas, c'est à cela que souscrivent les futurs surréalistes, qui ont fort bien compris le propos du poète qu'ils admirent le plus et qu'ils placeront toujours au dessus de tout autre, s'interrogeant seulement sur le sens à donner à son revirement par rapport aux *Chants de Maldoror* :

> Le genre que j'entreprends est aussi différent du genre des moralistes, qui ne font que constater le mal, sans indiquer le remède, que ce dernier ne l'est pas des mélodrames, des oraisons funèbres, de l'ode, de la science religieuse. (*Littérature*, n° 3, mai 1919, p. 17).

La leçon d'Isidore Ducasse est claire : après lui, il ne doit plus demeurer qu'un seul genre, la poésie en prose, susceptible de tout dire, comme son symétrique, le lyrisme se manifestant sous forme de prose dans *Les Chants de Maldoror*.

∗∗∗

On pourra toujours dégager des règles de composition *a posteriori*, se livrer à une analyse formelle et scientifique de la production surréaliste, aussi échevelée soit-elle. Le fait est qu'au début, le surréalisme n'ignore pas la distinction des genres, ne serait-ce que pour la pasticher ou s'y opposer. À l'origine, la revue *La Révolution surréaliste* distingue trois sortes de textes : poèmes, rêves et textes surréalistes. Pour sa part, Paul Éluard justifiera cette séparation en prélude à l'un de ses recueils :

> Il est absolument souhaitable que l'on n'établisse pas une confusion entre les différents textes de ce livre : rêves, textes surréalistes et poèmes. Des rêves, nul ne peut les prendre pour des poèmes. Ils sont, pour un esprit préoccupé de merveilleux, la réalité vivante[2]…

Plus tard, tout en reconnaissant qu'il n'écrirait plus de tels propos, le poète maintiendra son désir d'établir des différences d'usage entre ces différents genres, tandis que Breton, dans ses *Entretiens* avec André Parinaud, avouait s'être laissé déborder par ses amis : « Cette division par genres, avec une prédilection marquée pour le poème "comme conséquence d'une volonté bien définie", m'a paru d'emblée ultra-rétrograde et en contradiction formelle avec l'esprit surréaliste[3]. »

De fait, M. Aa l'antiphilosophe, l'alter ego de Tristan Tzara, aurait pu les mettre tous deux d'accord, lui qui, vers 1920, souhaitait savoir « comment il pourrait multiplier sa vie en quelques pages de livre, il n'y a que deux genres dit-il, le poème et le pamphlet[4] ». La formule fut d'ailleurs soulignée et reprise à son compte par René Crevel en 1933 dans le prière d'insérer pour *L'Antitête*.

Qu'on ne s'y méprenne pas : bien que les *Notes sur la poésie* d'Éluard et Breton (1936) prennent systématiquement le contre-pied des propos de Valéry, à la manière des *Poésies* d'Isidore Ducasse *corrigeant* Pascal et Vauvenargues, elles n'en contiennent pas moins un art poétique surréaliste, avec des propositions telles que celles-ci : « Un poème doit être une débâcle de l'intellect… La poésie est le contraire de la littérature, elle règne sur les idoles de toute espèce et les illusions réalistes[5]… »

Dans son très important « Essai sur la situation de la poésie », publié originellement dans un numéro du *Surréalisme au service de la révolution* (1931), et avant toute analyse historique, Tristan Tzara écrivait : « Il est parfaitement admis aujourd'hui qu'on peut être poète sans avoir écrit un vers, qu'il existe une qualité de poésie dans la rue, dans un spectacle commercial, n'importe où ». Quelles que soient les modalités de composition d'un poème ou d'un texte surréaliste, un fait est certain : le poète ne peut écrire que sous l'emprise d'une nécessité absolue, vitale. Il ne saurait y avoir d'œuvre surréaliste sans cette impulsion initiale. Tel est, me semble-t-il, le premier critère servant à l'appréciation de la multitude de textes soumis à Breton en vue d'une publication dans les revues dont il avait

[2] Paul Éluard, Prière d'insérer pour *Les Dessous d'une vie* (1926), OC, Gallimard, Pléiade, t. II, p. 1387.
[3] André Breton, *Entretiens*, Idées/Gallimard, 1973, p. 110.
[4] Tristan Tzara, « Prosélyte à prix fixe » (1920), *L'Antitête*, *Œuvres complètes*, Flammarion, 1977, t. II, p. 268.
[5] Paul Éluard et André Breton, *Notes sur la poésie* (1936), dans P. Éluard, Gallimard, Pléiade, t. I, p. 474-482.

la responsabilité, écartés sans pitié (y compris pour lui-même), et qu'on voudrait nous donner pour des pièces de grande valeur maintenant qu'ils sont passés sous le marteau du commissaire priseur ! Tzara écrivait :

> Je voudrais écrire brutalement, — avec un stylet à même la chair fraîche d'un monde de serpents et de mots opaques et lourds — des histoires qui brûleraient la vue de ceux qui s'approcheraient trop de ce noyau de malheur[6]…

***

Nul n'ignore la célèbre diatribe de Breton contre le réalisme, attitude inspirée du positivisme, dans le *Manifeste du surréalisme* en 1924 ; c'est

> elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l' art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas ; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens[7].

Directement inspirée par Paul Valéry, il en découle la condamnation du roman qui ne serait, à ses yeux, que fausse observation, indigence des descriptions, absence d'imagination, prétendues hésitations sur la nature physique du personnage. C'en est trop ! Breton proteste : « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir. » (*ibid.*) De même qu'il entend passer sur les moments nuls de son existence, il souhaite que le romancier lui épargne les analyses psychologiques, nécessairement fausses puisque *prévues*, et devant conduire le personnage là où l'entend son créateur. Qu'on ne s'y trompe pas. Ce n'est pas seulement une question de longueur, puisque la nouvelle (par définition brève et d'un style plus concentré) est aussi « un genre périmé » à ses yeux[8]. Seuls, peut-être, seraient sauvés de ce désastre les contes bleus pour les adultes, nous le verrons ci-dessous. En somme, à l'instar d'Isidore Ducasse, il attend de la littérature qu'elle soit poésie et morale mêlées, surréaliste pour tout dire.

À ce « genre inférieur » qu'est le roman (*ibid.*, p. 29) il oppose d'abord le merveilleux, élément, ton plutôt que genre, susceptible de féconder la littérature insipide de son époque. Le contre-exemple est *Le Moine* de Lewis, en ce que ses héros sont libérés des contingences temporelles, qu'ils aspirent à l'éternité, et le lecteur avec eux, puisqu'il écarte tout esprit logique. L'analyse détaillée, pour le moins exaltée, qu'il en

[6] Tristan Tzara, *Grains et Issues*, GF, Flammarion, p. 65.
[7] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Idées/Gallimard, 1967, p. 17-18.
[8] Voir André Breton, *Point du jour*, Idées/Gallimard, 1970, p. 39.

fournit, témoigne de sa capacité d'enthousiasme, à quoi fera écho, vingt ans après, sa défense du roman noir, dans le texte prononcé à l'inauguration de l'exposition internationale du surréalisme, à Londres, en 1936, « Limites non-frontières du surréalisme ». S'adressant à un public anglais, il s'exclame :

> À considérer aujourd'hui ce genre littéraire si décrié, si oublié, on ne peut manquer d'être frappé, non seulement du prodigieux succès qu'il a connu, mais encore de la très singulière fascination que, durant un temps, il a exercée sur les esprits les plus difficiles[9].

Or, pour les poéticiens modernes comme pour les disciples d'Aristote, le « roman noir » ne peut être un genre en soi, tout au plus une variante, historiquement datée, du grand genre dominant qu'est le roman. Breton ne s'y trompe pas, qui fait appel à Sade et à son *Idée sur les romans*, lequel y voit un écho des secousses révolutionnaires. Mais surtout, pour Breton, ce type romanesque ne se préoccupe plus du réel : « Le principe du plaisir n'a jamais pris plus manifestement sa revanche sur le principe de réalité », dit-il (*ibid.*, p. 666). Il y retrouve aussi la poésie des ruines, qui l'enchantait déjà dans son premier *Manifeste du surréalisme*, et dans son décor l'instinct de vie se joue contre l'instinct de mort. En résumé, le roman noir, c'est, à l'instar de Baudelaire, l'enfance retrouvée à volonté. Alléguant le propre témoignage d'Horace Walpole, il voit dans *Le Château d'Otrante* un exemple concret de surréalisme appliqué, par son abandon au rêve et à l'écriture automatique. Encore dix ans après, inaugurant à Paris l'exposition internationale du surréalisme de 1947, Breton y fera l'éloge du « genre fantastique » (*ibid.*, p. 747), catégorie encore une fois contestable, dans laquelle on peut classer le roman noir, qu'il utilise pour justifier l'orientation ésotérique ou initiatique donnée à cette exposition, au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale.

***

On ne sait pas assez qu'à l'origine, il n'y eut pas un seul manifeste du surréalisme, mais deux, préparés simultanément par Aragon et Breton, chacun dans son style propre. Celui d'Aragon, intitulé *Une vague de rêves* parut dans la revue *Commerce.* Menant campagne contre le réalisme, il proposait de réunir ce qu'il nommait différents « rapports » philosophiques tels que le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve, dans un genre commun, « qui est la surréalité ». J'entends bien qu'il s'agissait là d'une démarche

[9] André Breton, *La Clé des champs* (1952), *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. II, p. 666.

philosophique visant à opposer un contenu pratique, différent de l'idéalisme pur, au réalisme. Reste que le surréel, ou la surréalité, peuvent nous apparaître comme le trait inhérent à toute la production surréaliste.

Disons-le d'emblée, je ne crois pas qu'il y ait de genres littéraires spécifiquement surréalistes, pour les raisons énoncées précédemment. Sans entrer dans le détail des petits genres ou « genres mineurs » analysés par Marie-Paule Berranger dans un agréable essai[10], il convient de retenir quelques-uns des genres littéraires pratiqués par les surréalistes, sinon nouveaux, du moins réhabilités par eux, auxquels ils ont donné un air de nouveauté. Présentant *Le Trésor des Jésuites*, œuvre écrite en collaboration par Breton et Aragon, ce dernier disait qu'ils avaient voulu réhabiliter « un genre oublié : le ciné-feuilleton[11] ».

Je retiendrai principalement l'essai de simulation poétique et le récit selon Breton.

En préface à *L'Immaculée Conception*, recueil composé par Éluard et Breton, ce dernier déclare :

> À nos yeux, l'« essai de simulation » de maladies qu'on enferme remplacerait avantageusement la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs.

Voilà une bonne recette pour nettoyer la littérature de tous ses encombrants. Il suffirait donc au poète de se glisser dans l'état d'esprit du patient atteint d'une grave maladie mentale pour produire une poésie d'un genre nouveau, vouant toute la poésie du passé aux poubelles de l'histoire. On pourrait s'en convaincre en lisant ces textes sur lesquels les deux auteurs disent avoir longuement peiné, encore qu'à ma connaissance le public ne se soit pas précipité pour les lire. J'en veux pour preuve l'édition fac-similé du manuscrit conservé au musée Picasso procuré dans la Bibliothèque Mélusine. Malheureusement, grâce à Alain Chevrier, il est établi désormais que ces essais ne sont que des collages empruntés à des ouvrages de psychiatrie ! Sauf à promouvoir l'extension du collage à toute la pratique littéraire, comme le firent, à la suite de Lautréamont, les situationnistes, sous le vocable de « détournement », il est difficile, dans ces conditions, de considérer le plagiat comme un genre poétique nouveau.

[10] Voir : Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Presses Universitaires de France, 2004, 272 p.
[11] Aragon, *L'œuvre poétique*, t. II, p. 322.

Que l'on me comprenne bien : je ne prête aucune intention péjorative à l'emploi du terme « plagiat » tel qu'Isidore Ducasse l'a redéfini. C'est à mes yeux une pratique littéraire comme une autre, la plus ancienne sans doute. Mais elle ne saurait correspondre à cette attitude particulière de l'esprit préconisée par Breton pour atteindre des champs inexplorés.

De tous les romanciers qu'il condamne, Breton écarte Huysmans, parce qu'il est celui qui informe le lecteur de sa détresse « sans souci de l'effet à produire ». Autrement dit, sa sincérité le sauve. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, avant de se mettre à rédiger ses récits qui, on le verra, n'entrent qu'avec difficulté dans un genre ou un autre, Breton, commence par lire quelques pages de cet auteur. « Comme je le sépare, est-il besoin de le dire, écrit-il dans *Nadja*, de tous les empiriques du roman qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes et les campent physiquement, moralement, à leur manière, pour les besoins de quelle cause on préfère ne pas le savoir[12]… » En récusant le souci du vraisemblable, Breton se propose non pas d'imiter le vivant par l'écriture, mais de faire du livre une trace de ce vivant, et même plus, de l'y faire pénétrer, comme d'ailleurs cela se produit dans *Nadja*, où la narration n'a pour but que d'amener l'arrivée d'une autre, charmante substituée, que nous savons désormais être Suzanne Muzard. De même, *L'Amour fou* nous révèle l'accomplissement d'un poème prophétique écrit onze ans auparavant, suscitant l'entrée en scène de « la toute-puissante ordonnatrice de la nuit du tournesol ». Enquête, témoignage, relation exacte de circonstances exceptionnelles, le récit surréaliste est d'abord élucidation de soi et surtout moyen de faire surgir la merveille. Il est à la fois révélateur du sens latent autant qu'explication de phénomènes manifestes.

De son côté, c'est-à-dire latéralement, mais non pas à l'extérieur du mouvement surréaliste, Tzara préconise, pour pallier l'échec tant des récits de rêve que de l'écriture automatique, de recourir au « rêve expérimental », sorte de rêve éveillé dirigé, dont il estime de son devoir d'expliquer les modalités dans des notes qui elles-mêmes finissent par prendre l'aspect de rêves éveillés :

> C'est la première phrase : « à partir de ce jour… » qui m'a fourni l'idée de rapporter à la réalité sensible les faits matériels que j'inventais au fur et à mesure le long de mon travail. Mais c'est dans cette invention même qu'apparut le piège de l'élément lyrique, non conforme à la réalité environnante ou supposée possible, qui devait jouer un rôle décisif dans l'élaboration de ce conte[13].

[12] André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928, p. 19-20.
[13] Tristan Tzara, *Grains et Issues*, GF, Flammarion, p. 155.

C'est ici la condensation parfaite des diverses instances convoquées par le surréalisme, et je déplore, pour ma part, qu'un tel texte où le rêve, le réel, l'imagination et la critique sont aussi intimement liés soit délaissé par ceux-là même qui cherchaient à prouver les vertus de leur démarche.

Mais, à cette vision de l'intérieur il faudrait pouvoir opposer celle des destinataires de l'œuvre surréaliste, les lecteurs réels.

II. Une tentative concrète de classification

Pour aller à la rencontre de ces êtres toujours postulés par les théoriciens de la littérature, jamais rencontrés, il m'a semblé plus expédient de me référer à la Banque de données d'histoire littéraire (en abrégé BDHL) constituée à mon initiative dès 1985, désormais accessible sur la toile[14].

Par définition, on y trouve des données systématiques, à l'état brut, constituées par des étudiants de première année universitaire (donc munis du baccalauréat) supposés savoir lire et capables de reporter leurs observations et impressions de lecture sur un formulaire. Seule obligation : avoir pris l'édition originale entre leurs mains, et la lire, ou du moins la feuilleter pour savoir « de quoi ça parle[15] ».

Pour l'interrogation, la BDHL est structurée autour des auteurs et des œuvres, elles-mêmes caractérisées de diverses manières, notamment par un système de genres à 3 niveaux (+ 1 = genre indiqué), ce qui donne théoriquement 1 020 combinaisons possibles. Autant dire d'emblée qu'elles ne sont pas toutes exploitées, ce qui laisse de beaux jours aux amateurs de littérature potentielle !

Le niveau 1 distingue : vers/prose/mixte/autre/indéfini[16]

Au 2e niveau, nous aurons : fiction/idées/discours intime/théâtre/poésie/indéfini

Le 3e niveau recense les genres selon la forme du contenu :

Autobiographie, Bande dessinée, Biographie, Chansons, Comédie, Contes, Correspondance, Critique, Dictionnaire, Didactique, Drame, Éloquence, Épopée, Essai, Fabliau, Farce, Geste, Histoire, Journal, Lai, Lyrique, Mémoires, Mystère, Nouvelles, Opéra, Philosophie, Poésie, Politique, Recueil, Religion, Roman, Satire, Théâtre, Tragédie, Voyage, (Indéfini), etc.

[14] Pour toutes précisions sur cet outil d'investigation, voir : Henri Béhar, *La Littérature et son golem*, Champion, 1996, et la BDHL à [http://phalese.univ-paris3.fr/bdhl/bdhl.php]

[15] Sur cette question, voir : Michel Bernard, *De quoi parle ce livre ?*, Champion, 1994, 365 p.

[16] Les concepteurs de la banque n'ignorent pas la critique faite à l'opposition vers/prose qu'ils traitent de manière toute formelle : la prose est ce qui est typographiquement justifié, alors que le vers ne l'est pas. Ce qui ne préjuge en rien la qualité du texte.

Enfin, le niveau 4 reporte, s'il y a lieu, la mention générique indiquée sur l'ouvrage.

De fait, s'il est souhaitable que l'indexeur ait bien rempli chaque fiche conformément à la perception des lecteurs actuels, il ne s'agit pas de s'attacher à une seule mention. Le système tient par sa dynamique, c'est-à-dire par l'articulation des trois niveaux de genre, et par les séries qu'elle fournit. Ainsi, même si le « genre » du récit poétique formulé par Jean-Yves Tadié[17] n'apparaît pas en clair dans les catégories ci-dessus, qui ne voit qu'il ressortit de l'algorithme : N1 = Prose + N2 = Fiction + N3 = Poésie ? De même, l'autofiction, telle qu'elle fut postulée par Serge Doubrovsky, se retrouve sous l'algorithme : N1 = Prose + N2 = Discours intime + N3 = Roman («exemple : Crevel, *Mon corps et moi*).

On voit donc combien ce système est évolutif et dynamique, capable d'intégrer sans raideur les catégories génériques qui se sont succédé depuis les origines de notre littérature. Voyons maintenant comment les œuvres surréalistes ont été traitées.

Dans cette banque de données qui, rappelons-le, porte sur l'ensemble de la littérature française, de la *Cantilène de Sainte Eulalie* au *Chercheur d'or*, il convient auparavant de savoir qui est considéré comme surréaliste, et qui ne l'est pas. L'interrogation ne présente aucune difficulté par le menu Auteurs/Les groupes auxquels ils ont appartenu. Là encore, nous avons tenté d'inscrire des données précises, telle que la date d'entrée dans le groupe, éventuellement la date de sortie. Mais rien n'est figé, et l'on sait bien que les individus ont pu entrer et sortir, se fâcher puis se réconcilier avec le Mouvement. Compte tenu des contraintes d'origine (la banque n'enregistre que des éléments appartenant à l'ensemble dit « littérature française » et non internationale ; le nombre des « auteurs » est limité), voici, représenté par le tableau de la page suivante, ce que les indexeurs ont enregistré pour le surréalisme.

Certes, il est permis de s'étonner d'y voir figurer des personnalités qui n'ont fait que passer par le mouvement, tel Delteil ; d'autres qui n'y ont jamais adhéré, comme Julien Gracq ; d'autres enfin qui n'ont cessé de lui décocher leurs traits, à l'exemple de Bataille. Mais, l'examen de leurs œuvres ne laisse pas de poser la question de leur appartenance et, somme toute, il n'est pas aberrant de les situer par rapport à ce mouvement, positivement ou négativement.

[17] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique* (1978), Gallimard/ Tel, 1994, 208 p.

Nom	Prénom	Naissance	Décès	Adhérent en
Aragon	Louis	1897	1982	1924-1932
Arrabal	Fernando	1932		-
Artaud	Antonin	1896	1948	-
Bataille	Georges	1897	1962	-
Breton	André	1896	1966	1924-1966
Césaire	Aimé	1913		-
Char	René	1907	1988	-
Crevel	René	1900	1935	1930-1935
Daumal	René	1908	1944	-
Delteil	Joseph	1894	1978	1923-1925
Desnos	Robert	1900	1945	1922-1930
Éluard	Paul	1895	1952	1924-1952
Gilbert-Lecomte	Roger	1907	1943	1924-1969
Gracq	Julien	1910		-
Leiris	Michel	1901	1990	1924-1929
de Obaldia	René	1918		-
Péret	Benjamin	1899	1959	1921-1959
Pieyre de Mandiargues	André	1909	1991	1947-
Prévert	Jacques	1900	1977	1925-1930
Queneau	Raymond	1903	1976	1924-1930
Schéhadé	Georges	1910	1989	1938-1950
Soupault	Philippe	1897	1990	-
Tzara	Tristan	1896	1963	-
Vitrac	Roger	1899	1952	1924-1927
Weingarten	Romain	1926	2006	-

Tableau 1 : liste des surréalistes dans la BDHL

Examinons maintenant quelques résultats produits par la machine lorsque nous l'interrogeons à partir du premier niveau. La première colonne donne les catégories fournies par l'indexeur, la deuxième donne le nombre d'œuvres surréalistes, la troisième le nombre d'œuvres de même étiquette dans la banque, enfin la dernière fournit un exemple :

Vers, Poésie, Lyrique	3	76	Éluard, *L'Amour, la poésie*
Vers, Poésie, Poésie	10	182	Tzara, *L'Homme approximatif*
Vers, Poésie, Recueil	1	14	Desnos, *Chantefables et Chantefleurs*

Tableau 2 : Combinaison générique de Niveau 1=Vers

À ce niveau, la première catégorisation est strictement formelle, la deuxième est plus subjective, elle résulte du sentiment du lecteur face à l'œuvre, la dernière étant parfois formelle (recueil), parfois qualitative (poétique, lyrique). Voyons ce qu'il en est pour la prose formelle :

Prose, Théâtre, Drame	4	100	Arrabal, *Le Grand Cérémonial*
Prose, Discours intime, Essai	2	7	Leiris, *L'Âge d'homme*
Prose, Discours intime, Fiction	1	1	Breton, *Nadja*
Prose, Discours intime, Journal	1	31	Leiris, *L'Afrique fantôme*
Prose, Discours intime, Lyrique	1	2	Breton, *L'Amour fou*
Prose, Discours intime, Roman	1	14	Crevel, *Mon Corps et moi*
Prose, Fiction, Contes	3	53	Péret, *Au 125 Du Boulevard Saint-Germain*
Prose, Fiction, Indéfini	1	4	Queneau, *Exercices de style*
Prose, Fiction, Roman	22	879	Aragon, *Le Paysan de Paris*
Prose, Idées, Correspondance	1	10	Artaud, *Correspondance avec J.Rivière*
Prose, Idées, Critique	4	67	Péret, *Le Déshonneur des poètes*
Prose, Idées, Essai	7	129	Gracq, *La Littérature à l'estomac*
Prose, Idées, Poésie	1	4	Breton, *Les Vases communicants*
Prose, Idées, Recueil	1	5	Crevel, *Le Clavecin de Diderot*
Prose, Poésie, Contes	1	1	Péret, *Mort aux vaches et au champ d'honneur*
Prose, Poésie, Poésie	5	22	Breton-Soupault, *Les Champs magnétiques*
Prose, Poésie, Recueil	1	6	Prévert, *Fatras avec 57 images composées par l'auteur*
Prose, Théâtre, Comédie	1	108	Obaldia, *Génousie*
Prose, Théâtre, Satire	1	7	Weingarten, *Les Nourrices*
Prose, Théâtre, Théâtre	7	56	Schéhadé, *Monsieur Bob'le*
Prose, Théâtre, Tragédie	3	18	Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*

Tableau 3 : Combinaison générique de Niveau 1= Prose

La différence entre « discours intime » et « fiction » est subjective. On pourrait s'étonner que les indexeurs (anonymes et différents) aient collé l'étiquette « lyrique » à *L'Amour fou* tandis qu'ils qualifiaient *Nadja* de « fiction », ce contre quoi s'élèvent bien des commentateurs, moi le premier. L'important est le sentiment qu'ils ont éprouvé à la lecture de ces œuvres : sans annotations, le récit est ressenti comme une invention !

Voici une interrogation portant sur ce que nous avons dénommé « mixte », alternance dans le même ouvrage de vers et de prose ou encore de matériel iconique :

Genres	corpus	BDHL	Exemple
Mixte, Idées, Recueil	1	3	Breton, *Anthologie de l'humour noir*
Mixte, Indéfini, Poésie	1	1	Prévert, *Choses et autres*
Mixte, Indéfini, Recueil	1	2	Péret, *Anthologie de l'amour sublime*
Mixte, Poésie, Essai	1	1	Tzara, *Grains et issues*
Mixte, Poésie, Lyrique	1	8	Weingarten, *Poèmes*
Mixte, Poésie, Poésie	18	36	Breton, *Clair de terre*
Mixte, Poésie, Recueil	2	15	Prévert, *Spectacle*
Mixte, Poésie, Roman	1	1	Desnos, *La Liberté ou l'amour !*

Tableau 4 : Combinaison générique de Niveau 1= Mixte

Les ouvrages de Prévert font se succéder proses et vers, parfois même un texte théâtral ; celui de Tzara alterne des poèmes issus du rêve et leur commentaire plus ou moins lyrique, suivis de notes analytiques ; celui de Desnos s'ouvre sur un long poème justifiant l'étiquette « mixte » et l'invention du Corsaire Sanglot celle de « poésie ».

La contrainte du calibrage m'oblige à me limiter à l'interrogation de premier niveau, qui suscite les observations suivantes :

- La classification générique de la BDHL n'est pas dogmatique mais pragmatique et dynamique.
- Elle est un compromis entre la théorie, les normes professionnelles (techniques, usages…) et le sentiment individuel.
- Si les œuvres surréalistes peuvent entrer, en dépit de tout, dans cette classification, c'est qu'elles répondent à des traits génériques identifiables par tous.

À preuve, le genre indiqué par le titre, le sous-titre ou le paratexte dans le corpus de 280 ouvrages que j'avais jadis constitué pour l'étude des titres surréalistes[18] :

[18] Voir : Henri Béhar, « Lieux-dits, les titres surréalistes », *Les Enfants perdus*, L'Âge d'Homme, 2002, p. 167-193.

Anthologie	Antipièce	Antipoème	Carte postale
Certificat	Chanson/s	Chantefables	Conte/s
Dictionnaire	Discours	Drame	Drame bourgeois
Entretiens	Glossaire	Histoire/s	Hommage
Livre de…	Manifeste	Missives	Notes
Ode/s	Paroles	Poème/s	Poésie/s
Proverbes	Rêve expérimental	Roman	Scénario
Théâtre	Traité		

Tableau 5 : Genre indiqué sur les ouvrages surréalistes eux-mêmes

Il y a là une bonne proportion de genres traditionnels, et d'autres nouveaux, parfois créés par antiphrase.

***

Pour conclure provisoirement, il est clair que les genres contestés par les surréalistes ont subsisté, et l'on a pu, sans grande contradiction, étudier le théâtre surréaliste ou bien le surréalisme et le roman comme on a fait la peinture[19]. À cet égard, le plus intéressant est certainement ce qui a été publié par les dissidents, ceux qui lui ont échappé mais n'ont cessé d'écrire par rapport à ses ukases. Pour affiner ce système des genres, il serait intéressant d'étudier de plus près le théâtre spécifique que défend Artaud dans *Le Théâtre et son double*, tout en récusant le cloisonnement des genres ; ou encore les conditions respectives de la poésie et de l'autobiographie selon Michel Leiris dans *La Règle du jeu*.

En tout état de cause, la confrontation opérée ici entre la théorie surréaliste et sa propre pratique grâce à l'outil BDHL prouve que le système de référence fonctionne correctement pour les œuvres du groupe, qui souvent s'affichent dans une collection ou avec une étiquette générique. Parfois, celle-ci résulte d'un emploi ironique, comme pour *Anicet, roman* ou *Victor, drame bourgeois*. Toutefois, il ne faut pas minimiser un certain « bougé » à l'intérieur du genre (*Nadja*, *Les Vases communicants*) en ce sens que l'œuvre considérée n'est pas conforme à la série en totalité, ce

[19] Pour une étude globale sur l'évolution des genres au xxe siècle, voir : Henri Béhar, « Il n'y a que deux genres, le poème et le pamphlet », dans *L'Éclatement des genres au xxe siècle*, *op. cit.*, p. 61-80.

par quoi elle suscite l'intérêt. C'est exactement ce qu'on pourrait dire un « mauvais genre » : un ouvrage répondant à une classification formelle, dont le contenu est autre. « C'est au prix d'un renouvellement constant qui porte notamment sur les moyens, qu'un artiste peut éviter de devenir le prisonnier d'un genre qu'il a ou non créé lui-même » écrivait Breton à ce propos[20].

Le surréalisme a lui-même généré quelques genres nouveaux, tel le rêve expérimental de *Grains et issues*. N'est-ce pas là ce que Jauss désignait par le concept de rupture de l'horizon d'attente, ce qui fait que le lecteur lassé de la routine reprend goût au jeu ; ce qui fait que la littérature se perpétue ?

Université Paris iii Sorbonne Nouvelle

[20] A. Breton, *Les Pas perdus,* Gallimard, 1974, p. 74

Hans T. Siepe

La contrainte de la récursivité dans la poésie surréaliste

À propos de la poésie de Paul Éluard, plus précisément de son recueil *Répétitions* réalisé en 1921 en collaboration avec Max Ernst et publié en 1922, Jean Onimus a mis l'accent sur ce « prodigieux sentiment de libération qu'éprouvaient en 1920 les dadaïstes » en parlant d'une « absence de la contrainte ». C'est ainsi qu'il écrit :

> […] le critère de la poésie est devenu (au contraire du passé) l'absence de contrainte. La contrainte, en changeant de nature, en devenant intellectuelle, est passée du côté de la prose ; la poésie s'ébroue[1].

« Le critère de la poésie est devenu l'absence de contrainte » — j'aborde mon sujet par une citation qui tout en prenant le contre-pied de mon propos et de son intitulé se réfère au recueil de poésie d'Éluard dont le titre *Répétitions*, pourrait indiquer un procédé, une contrainte poétique au même titre que la « récursivité » (le terme se réfère à ce qui peut être répété un nombre indéfini de fois par l'application de la même règle). Jetons donc un regard dans ce recueil de poésie intitulé *Répétitions* de Paul Éluard[2] auquel faisait allusion Jean Onimus pour voir si l'on peut vraiment parler d'une « absence de contrainte ».

---

[1] Jean Onimus, « Pour lire *Répétitions* de Paul Éluard », *L'Information littéraire*, n° 25, 1973, p. 18-25, ici : p. 20.

[2] Les poèmes de Paul Éluard sont cités d'après l'édition des *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, vol. I, p. 101-119. Pour illustrer mes propos et les rendre visibles, la typographie des poèmes qui suivent n'a pas dans ce texte toujours été respectée.

Le poème ouvrant le recueil, intitulé tout simplement « Max Ernst », présente et sur le plan de la langue et sur le plan de la typographie des répétitions, des structures formelles récursives (constructions anaphoriques, inversions et rejets), des impératifs formalistes :

Dans un coin l'inceste agile
Tourne autour de la virginité d'une petite robe
Dans un coin le ciel délivré
Aux épines de l'orage laisse des boules blanches.

Dans un coin plus clair de tous les yeux
On attend les poissons d'angoisse.
Dans un coin la voiture de verdure de l'été
Immobile glorieuse et pour toujours.

À la lueur de la jeunesse
Des lampes allumées très tard
La première montre ses seins que tuent des insectes rouges.

La première strophe se caractérise par une alternance régulière de vers courts et de vers longs, à laquelle répond symétriquement dans la deuxième strophe la même alternance dans une suite inversée ; la troisième strophe, quant à elle, pose une suite ascendante de longueur.

Le deuxième poème, au titre tout à fait suggestif « Suite », est structuré selon un principe récursif identique.

Le poème débute, pour ses quatre premiers vers, par une séquence sur le plan syntaxique (et sémantique) ainsi que sur le plan métrique (2 × 5 syllabes), et cette « suite » pourrait se prolonger *ad libitum* selon la même contrainte.

Pour l'éclat du jour	des bonheurs en l'air	
Pour vivre aisément	des goûts des couleurs	
Pour se régaler	des amours	Pour rire
Pour ouvrir les yeux	au dernier instant	

Elle a toutes les complaisances

Deux pages plus loin dans *Répétitions,* on peut lire un texte qui se présente comme un « art mécanique » (le terme se trouve à côté de « l'art poétique » au milieu du texte-même) :

L'art d'aimer, l'art libéral, l'art de bien mourir, l'art de penser,
l'art incohérent, l'art de fumer, l'art de jouir, l'art du moyen âge,
l'art décoratif, l'art de raisonner, l'art de bien raisonner, l'art
poétique, l'art mécanique, l'art érotique, l'art d'être grand-père,
l'art de la danse, l'art de voir, l'art d'agrément, l'art de caresser,
l'art japonais, l'art de jouer, l'art de manger, l'art de torturer.

Tout cela pourrait continuer à se dérouler indéfiniment selon le même schéma de contraintes :

substantif
(toujours le même = répétition lexicale sans variation) + de + verbe ou substantif
ou
substantif (toujours le même) + adjectif

Cette mise à profit systématique de la structure du groupe nominal impose de fait des contraintes syntaxiques qui sont « à suivre », qui sont donc des contraintes de la récursivité, comme l'indique expressément le texte suivant de Roger Vitrac :

« Migraine »
(à suivre)

La carie	c'est	le sol
Le sol	c'est	la patrie
La Batterie	c'est	le mol
Le Khol	c'est	la jolie
L'embolie	c'est	le col[3]

La directive de lecture explicite « à suivre » est ici relativement facile à percevoir (par les permutations de phonèmes).

De même, le poème suivant intitulé « Intérêts » de Georges Ribemont-Dessaignes pourrait être continué ou prolongé facilement :

(1) Le rat crevé qu'on a dans la cervelle et la cervelle de l'estomac
(2) Les étoiles du Zambèze et l'oiseau des lèvres
(3) La vertu américaine
(4) L'alcool de peau et le pain des yeux
(5) La richesse du riche et le vice d'hiver
(6) Le rire tiède et l'algue d'urine
(7) L'eau des genoux tristes

[3] Roger Vitrac, « Migraine (à suivre) », *Littérature*, n° 11 et 12.

(8) Les petits os cariés
(9) Et les demoiselles des roseaux du sang
(10) Tamtam du biberon et bonbon du cœur[4]

Le texte totalement averbal, en grande partie une suite de S + de + S, repose sur un principe de structure syntaxique très simple de substantifs et d'épithètes ou autres expansions du groupe nominal :

(1)	S + E	et	S + E
(2)	S + E	et	S + E
(3)	S + E		
(4)	S + E	et	S + E
(5)	S + E	et	S + E
(6)	S + E	et	S + E
(7)	S + E		
(8)	S + E (9)	et	S + E
(10)	S + E	et	S + E

En dehors de ce parallélisme syntaxique, on n'observe pas de suite sémantique (même si on relève un champ sémantique du corps humain).

Une quantité d'autres textes surréalistes s'imposent à l'esprit dès qu'on aborde la récursivité ou les répétitions ; « Repetition is in fact a characteristic device of Péret », remarquait Mary Ann Caws[5] et il est un fait que Benjamin Péret fait se succéder les répétitions à une cadence à faire perdre le souffle à son lecteur comme dans son poème « S'essouffler » qui ouvre le recueil *Le Grand Jeu* :

« S'essouffler »

Ah fromage voilà la bonne madame
Voilà la bonne madame au lait
Elle est du bon lait du pays qui l'a fait
Le pays qui l'a fait était de son village.

Ah village voilà la bonne madame
Voilà la bonne madame fromage
Elle est du pays du bon lait qui l'a fait
Celui qui l'a fait était de sa madame

[4] Texte d'après Georges Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, Seghers, 1970, p. 394.
[5] Mary Ann Caws, « Péret – Plausible Surrealist », *Yale French Studies*, n° 31, 1964, p. 105-111, ici : p. 106.

Ah fromage voilà du bon pays
Voilà du bon pays au lait
Il est du bon lait qui l'a fait du fromage
Le lait qui l'a fait était de sa madame[6].

Le schéma est celui de permutations à l'intérieur d'un même système sémantique et syntaxique qui emprunte son modèle à une chanson populaire :

Ah ! Madame, voilà du bon fromage
Voilà du bon fromage au lait
Il est du pays de celui qui l'a fait
Celui qui l'a fait était de son village.

On constate que les permutations de cinq substantifs dans le poème de Péret et dans la chanson suivent un schéma précis :

Ah S1	voilà + article + adjectif + S2	
	voilà + article + adjectif + S2 + S3	
(S2) est du S3 du	S4 qui l'a fait	
	S4 qui la fait était de + pronom possessif + S5	

En suivant cette contrainte on aboutit à d'autres textes qui pourraient se prolonger de la même manière :

Ah chien voilà la belle viande
Voilà la belle viande au pré
Elle est du pré du prêtre qui la cultive
Le prêtre qui l'a cultivée était de sa commune.

Toujours chez Péret, la « Chanson de la sécheresse », illustre également combien la répétition est une caractéristique de la poésie de Péret :

Va-t-il pleuvoir ciel de pendu
s'il pleut je mangerai du cresson
s'il ne pleut pas de la langouste

Va-t-il pleuvoir ciel de voyou
s'il pleut tu auras des frites
s'il ne pleut pas la prison

[6] Benjamin Péret, *Le grand jeu*, Gallimard, « coll. Poésie », 1969, p. 19.

Va-t-il pleuvoir ciel d'andouille
s'il pleut tu auras un oignon
s'il ne pleut pas du vinaigre

Va-t-il pleuvoir ciel de gendarme
s'il pleut tu auras un âne
s'il ne pleut pas un putois

Va-t-il pleuvoir ciel de cocu
s'il pleut j'aurai ta femme
s'il ne pleut pas tes filles

Va-t-il pleuvoir ciel de curé
s'il pleut tu seras occis
s'il ne pleut pas tu seras brûlé

Va-t-il pleuvoir ciel d'étable
s'il pleut tu auras des pierres
s'il ne pleut pas des mouches

Va-t-il pleuvoir ciel de sorcière
s'il pleut tu auras un peigne
s'il ne pleut pas une pelle

Va-t-il pleuvoir ciel d'égout
s'il pleut tu auras un drapeau
s'il ne pleut pas un crucifix

Va-t-il pleuvoir ciel de cendre[7]

Le schéma de la contrainte (avec quelques petites variations) se révèle immédiatement à chaque strophe :

Va-t-il pleuvoir ciel de	+ substantif 1
S'il pleut je/tu + verbe au futur (j'aurai / tu auras / tu seras)	+ substantif 2
S'il ne pleut pas	+ substantif 3

La contrainte de la récursivité est liée, parfois, à une certaine cohérence directe sur le plan sémantique : par exemple à la cohérence qui existe entre « cocu », « femme » et « fille », entre « andouille », « oignon » et « vinaigre », et le poème ouvre au lecteur la possibilité d'associer aussi :

[7] Benjamin Péret, *Le grand jeu*, Gallimard, « coll. Poésie », 1969, p. 194-195.

/« voyou », « cocu », « curé » et « sorcière »/, ou /« pendu », « gendarme », « prison »/, ou /« étable », « pierres » et « mouches »/. À chacun donc de constituer son poème.

On pourrait faire de semblables commentaires sur le poème suivant dont le titre « Passerelle du Commandant » annonce par « commandant » la structure impérative, le ton de commandement, et par « passerelle » l'expression du but ainsi que le caractère de lien, de liaison de deux parties dans chaque vers :

Il faut être	chaste	pour	être bon
Il faut être	vieux	pour	savoir faire
Il faut être	riche	pour	tous les temps
Il faut être	grand	pour	regarder
Il faut être	juste	pour	installer
Il faut être	bien	pour	supporter
Il faut être	rond	pour	mesurer
Il faut être	tendre	pour	concourir
Il faut être	seul	pour	opérer
Il faut être	deux	pour	être trois[8]

Par sa structure répétitive, le poème est non seulement typique de la poésie de Péret[9], mais également caractéristique d'un principe de production textuelle du surréalisme en général : que l'on songe par exemple à « L'Union libre » de Breton (où le titre désigne non seulement la relation par rapport à la femme, mais aussi le principe syntaxique et sémantique) et à « Liberté » de Paul Éluard.

« L'Union libre »

Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
À la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
Aux dents […]

[8] Benjamin Péret, *Le grand jeu*, Gallimard, « coll. Poésie », 1969, p. 202.
[9] Bien d'autres poèmes de Péret répondent à ce principe : ce sont, par exemple, « Clin d'œil », « Mémoires de Benjamin Péret », « J'irai veux-tu », « D'une vie à l'autre » (tous dans *Le grand jeu*) ou « Défense d'afficher » (dans *Documents,* n° 34, 1934, p. 29).

« Liberté »

[…]
Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom
[…]

Georges Emmanuel Clancier qui cite ces deux poèmes dans son *Panorama de la poésie française de Rimbaud au surréalisme* a très bien analysé l'évolution de la séquence sémantique et du parallélisme syntaxique (que l'on retrouve par exemple chez : Tristan Corbière : « Litanie du sommeil » ; Saint-Pol-Roux : « Sur un ruisselet… » ; André Salmon : « Prikaz » ; Ribemont-Dessaignes : « Intérêts » ; Breton : « Sur la route de San Romano »). Ces séquences sur les plans lexical et syntaxique constituent en même temps une contrainte de la récursivité.

Le schéma syntaxique est relativement simple (par exemple : substantif + de + substantif ; ou répétitions de substantifs avec épithètes et appositions variables), schéma qui représente une structure de base pour le remplissage sémantique. On trouve des exemples d'une telle production de textes « sériels » pour le dadaïsme et le surréalisme naissant dans *Cannibale* n° 1 (25 avril 1920) où Soupault par le titre « Litanies » livre en même temps une définition du genre ; il s'agit de litanies séculaires avec un principe de répétitions syntaxico-sémantiques. Le choix de textes *L'Aventure Dada* peut proposer une autre série d'exemples[10]. Et si l'on feuillette *Clair de terre* de Breton, on trouve à côté de « L'Union libre » toute une palette d'autres textes obéissant au principe de la séquence ou du parallélisme. Prenons un dernier exemple dans la poésie de Péret :

« Allô »

Mon avion en flammes mon château inondé de vin du Rhin
mon ghetto d'iris noirs mon oreille de cristal
mon rocher dévalant la falaise pour écraser le garde champêtre

[10] Georges Hugnet, *L'Aventure Dada (1916-1922),* augmenté d'un Choix de Textes, Introduction de Tristan Tzara, Seghers, 1971.

mon escargot d'opale mon moustique d'air
mon édredon de paradisier ma chevelure d'écume noire
mon tombeau éclaté ma pluie de sauterelles rouges
mon île volante mon raisin de turquoise
ma collision d'autos folles et prudentes ma plate-bande sauvage
mon pistil de pissenlit projeté dans mon œil
mon oignon de tulipe dans le cerveau
ma gazelle égarée dans un cinéma des boulevards
ma cassette de soleil mon fruit de volcan
mon rire d'étang caché où vont se noyer les prophètes distraits
mon inondation de cassis mon papillon de morille
ma cascade bleue comme une lame de fond qui fait le printemps
mon revolver de corail dont la mouche m'attire comme l'œil d'un puits scintillant
glacé comme le miroir où tu contemples la fuite des oiseaux-mouches de ton regard
perdu dans une exposition de blanc encadrée de momies
je t'aime

La longue énumération et l'appel (« Allô ») sont orientés vers le dernier vers, « je t'aime », seul verbe que l'on trouve à côté des apostrophes à une femme aimée. Point de convergence du poème, ce verbe interrompt en même temps (presque arbitrairement) la construction des invocations, des évocations, des vocatifs. Le schéma syntaxique est une variation sur un thème syntaxique dont la forme de base est :

possessif de la première personne du singulier + S1 + de + S2
(des épithètes peuvent chaque fois se rattacher à S, ce qui se produit ici surtout pour S2).

Si le lecteur saisit très vite le parallélisme et les séquences, n'en demeure pas moins la problématique des mots et de leur rapport entre eux. L'imbroglio des mots ne résiste cependant pas à une lecture attentive : l'auteur a opéré avec des mots qui occupent des vides prévus par le schéma syntaxique.

Non seulement le poème de Péret est une seule grande métaphore dans laquelle différentes images se réfèrent à un seul thème (on pourrait interpoler : *Toi, qui es comme… je t'aime*), mais les différentes images composent aussi entre elles un réseau de relations. Ainsi, l'analyse de ce poème corrobore les résultats de l'étude de Riffaterre « La métaphore filée dans la poésie surréaliste » : là où prises isolément, les images paraissent

obscures, arbitraires et absurdes, le contexte leur restitue un sens ; toute métaphore participe d'une métaphore principale et ne s'explique qu'à partir de l'ensemble[11].

Plusieurs champs d'images (« Bildfelder ») créent ici une structure cohérente qui arrive à intégrer la déclaration d'amour dans un cadre qui englobe la totalité de l'univers (représentée par les quatre éléments) — comme c'est d'ailleurs aussi le cas dans la dernière ligne du poème « L'Union libre » de Breton : « Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et du feu ». Les champs d'images de la nature (fleurs, fruits, minéraux) et de la civilisation contribuent à la dialectique de la sécurité et de la menace qui caractérise l'appel « Allô » adressé à la femme aimée (représentée par le visage et les yeux). Les éléments qui se correspondent relient le domaine de la vie aux aspects de la menace, et la dernière ligne renvoie, en clôturant le poème au point culminant de sa tension dramatique, à l'amour total évoqué dans le texte précédant qui (dans une tension dialectique) englobe toute chose[12].

Là où, comme ici, se pose au lecteur le problème de restituer mentalement la métamorphose de la femme (métamorphose réalisée dans la construction des images comme « escargot d'opale », « fruit de volcan » etc.) et — conformément à la notion d'appel du titre « Allô » — de sonder la relation de communication entre le « je » et le « tu », le texte, par l'entrelacement des domaines d'images et par la richesse connotative des différents mots, inclut et englobe le lecteur.

Ce poème de Péret, élaboré à partir d'une base de contraintes de la récursivité, constitue un collage de mots calculé, qui attend du lecteur qu'il établisse les relations entre les différents éléments du collage; il est donc un exemple typique de cette intervention du poète souvent contestée dans le surréalisme qui, sollicitant la participation créatrice du lecteur, lui laisse consciemment le soin, sinon de tout faire, du moins de faire beaucoup. La nécessité formelle se substitue à la nécessité logique et de nouvelles configurations imprévues deviennent ainsi possibles ; le principe de la séquence fonctionne comme un accélérateur de montée en puissance de l'inspiration et permet le flux permanent de la poésie.

Universität Düsseldorf, Allemagne

[11] Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue Française*, n°3, 1969, p. 46-60.

[12] Une analyse détaillée de ce poème se retrouve dans Hans T. Siepe, *Der Leser des Surrealismus. Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, p. 184-191.

Effie Rentzou

Contrainte et poétique : le proverbe dans le *Manifeste du surréalisme* et *L'Immaculée Conception*

« Proverbe n'existe que pour justifier les mots », c'est le slogan de la revue *Proverbe,* dirigée par Paul Éluard entre février et mai 1920. La « justification » du langage comme projet de la revue est reflétée dans le choix du titre : le terme « proverbe » semble représenter le langage même, dont l'exploration est entreprise par les collaborateurs de la revue. Ce titre, les incontournables *152 Proverbes mis au goût du jour*[1]*,* la série des aphorismes de *Rrose Sélavy* de Robert Desnos, seraient des exemples évidents pour démontrer l'importance du proverbe dans la formation de l'univers surréaliste. Cependant, deux autres textes attirent notre attention : le *Manifeste du surréalisme* et *l'Immaculée Conception.* La présence et l'emploi spécifique du proverbe dans ces textes marquent l'importance du genre pour le projet surréaliste, mais aussi signalent des changements dans l'esthétique surréaliste et les préoccupations changeantes du mouvement dans son évolution.

Mais tout d'abord, pourquoi le proverbe ? L'intemporalité, la collectivité, l'anonymat et la fixité[2], confèrent au proverbe l'objectivité indispensable pour assumer le rôle qui lui est attribué : la description du monde, la systématisation des vérités de la vie. À travers cette fixité formelle se

[1] P. Éluard, *Œuvres Complètes,* vol. I, Gallimard, 1990*,* p.153-161.
[2] A. Montandon, *Les formes brèves*, Hachette, 1993, p. 18.

manifeste un morceau d'expérience ; la formule de Jean Paulhan, proche d'Éluard et collaborateur de la revue *Proverbe,* « l'expérience du proverbe[3] », explicite ce qui est devenu désormais un *topos* dans l'étude du discours proverbial : un proverbe n'a de sens que dans une expérience très précise, liée au vécu immédiat. C'est exactement en tant que langage du vécu et de l'expérience que le proverbe s'approche du projet surréaliste. L'aspect de l'expérience du proverbe qui s'articule à trois grands pivots, son univers tout à fait concret, sa fonction pragmatique et sa faculté d'objectivation, rejoint des revendications surréalistes analogues : le matérialisme absolu, le pouvoir créateur du langage et la réconciliation du subjectif et de l'objectif.

Ancré dans l'absolument concret, le proverbe construit son énoncé à partir des données matérielles et quotidiennes de l'expérience. Objets, animaux, plantes, travaux, métiers, situations et lieux, fournissent l'intarissable source dans laquelle puise l'énoncé proverbial. Ces éléments concrets distillent des années d'expérience et d'observation, et se singularisent dans un dicton qui les fige et les individualise par rapport au reste de l'expérience humaine. Cet ancrage à la réalité trouve une correspondance dans l'éthique et la poétique surréaliste où l'anecdotique, le menu, le quotidien sont valorisés, observés et questionnés comme étant potentiellement porteurs de la surréalité. D'une part le surréalisme s'oriente vers le matériel, fasciné par sa présence concrète, d'autre part il déchiffre derrière cette présence la force de la suggestion : l'objet concret devient ainsi véhicule de passage vers une autre conception du réel. Un mouvement analogue s'effectue avec l'énoncé proverbial. La réalité concrète de l'expérience figée s'articule sur un double registre : le côté spécifique ne se perd pas, mais le sens du proverbe dépasse les signifiés de ses éléments constitutifs, par un geste métaphorique, voire poétique, qui s'ajuste à la situation individuelle dans laquelle le proverbe est proféré.

La profération d'un proverbe, discours appartenant à une culture populaire de transmission orale dans laquelle il assume le rôle d'inventaire de la pensée, constitue un acte de langage qui informe une situation de façon très spécifique. Comme Greimas le remarque, l'emploi du proverbe dans le discours est marqué par un

> changement d'intonation : on a l'impression que le locuteur abandonne volontairement sa voix et en emprunte une autre pour proférer un segment de la parole qui ne lui appartient pas en propre, qu'il ne fait que citer[4].

[3] J. Paulhan, « L'expérience du proverbe », dans *Œuvres Complètes,* Cercle du Livre Précieux, 1966, vol. II, p. 97-124.
[4] J. Greimas, *Du Sens, Essais sémiotiques*, Seuil, 1970, p. 309-314, « Les proverbes et les dictons », p. 309.

Le proverbe vient comme une citation tirée d'un inventaire des codes et des règles qui sont censés résumer les vérités de ce monde. Le sujet énonçant un proverbe ressemblerait à un de ces médiums, dont Breton parle, qui profère une phrase donnée à lui, tel un automate. Mais le proverbe advient aussi dans le discours comme soutien, comme une preuve de ce qui est dit, comme une description supplémentaire qui serait en position d'autorité. L'action que le proverbe entreprend dans un discours consiste justement à y insérer une instance de validation, une sorte de métalangage qui commente et altère l'énonciation. Cette déclaration d'autorité manipule la situation donnée afin de la rendre conforme à l'énoncé proverbial. Dans ce sens, le proverbe a un pouvoir créateur analogue à celui des prières magiques et des sorcelleries[5] : le proverbe a un rôle pragmatique dans le discours, il crée une situation en même temps qu'il la décrit. Le surréalisme trouve sans doute dans le proverbe l'aspect actif et créateur du langage face à la réalité — le langage comme événement — aspect intimement lié à la performance et à l'oralité.

L'intonation de la voix, sensible dans le discours oral, se perd pourtant dans l'écrit. Néanmoins l'insertion d'un proverbe dans un texte reste une irruption de l'oral dans le domaine de l'écrit, même si les proverbes sont depuis assez longtemps sujets à des répertoires. L'oralité du proverbe survit à son écriture, et [reste] demeure dans le texte comme un geste d'interpellation, un acte qui excède les limites de l'écriture[6]. C'est ce que Tzara identifie comme la fonction du « papier collé » en peinture, qui, comme le lieu commun ou le proverbe dans un texte, introduit un « morceau de réalité quotidienne, courante » dans une réalité construite par l'esprit[7]. En tant que morceau de réalité, le proverbe est défini par une existence objective, voire *extérieure*. Dans cette perspective l'existence objective du proverbe, en dehors du sujet parlant, le transforme selon Paulhan en « une chose ». L'insertion d'un proverbe dans un texte poétique introduit cette existence autonome et objective sur le terrain de la subjectivité par excellence. Le médium-automate qui profère une parole qui ne lui appartient pas, devient aussi sujet créateur d'une parole bien subjective. L'attrait que ce dialogue continu entre subjectif et objectif présente pour les surréalistes est évident. L'intervention surréaliste sur l'énoncé proverbial accentue davantage cette tension. Si dans l'énoncé proverbial le subjectif survit comme réminiscence dans la spécificité de ses termes, et qu'il renaît

[5] Sur la parenté du proverbe avec le discours magique, cf. pour une autre perspective F. Loux, P. Richard, *Sagesses du corps. La santé et la maladie dans les proverbes français*, Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1978, p. 248.

[6] Cf. aussi, H. Meschonnic, « Les proverbes, actes du discours », *Revue des sciences humaines*, Lille III, no 163, *Rhétorique du proverbe,* 1976*,* p. 419-430, p. 430.

chaque fois que le proverbe est proféré dans une situation spécifique, dans le proverbe surréaliste le subjectif domine grâce au travail sur la forme de l'expression.

Suivant ces descriptions, il n'est pas sans raison de dire que les surréalistes cherchent dans le proverbe ce qu'ils pensent atteindre avec l'écriture automatique : une parole objectivée qui porte, intacte, la marque du sujet ; une parole qui jaillit, intarissable, pour créer une nouvelle réalité. A la lumière de tout ceci, la présence météorique des proverbes dans le *Manifeste du Surréalisme* et *L'Immaculée Conception* ne saurait surprendre. Rappelons donc que le *Manifeste du Surréalisme* s'ouvre par la phrase : « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd[8] ». Le commentaire de l'édition de la Pléiade est éloquent sur l'hypotexte de cette phrase, mais non sur sa fonction :

On reconnaît ici la forme du proverbe : « Tant va la cruche à l'eau qu'elle se casse ». Il s'agit d'un proverbe qui est déjà exploré dans sa matérialité dans la revue *Proverbe*, où, au numéro 5, sous le titre explicite « Proverbe » il est progressivement mutilé de ses éléments constitutifs, produisant ainsi de nouveaux énoncés[9]. La perturbation d'un mode traditionnel d'expression et, partant, de la « sagesse des nations » dont il est porteur est fréquente dans le surréalisme[10].

Ce « mode traditionnel » se trouve en position d'ouverture d'un texte fondamental pour le surréalisme : théorisation et autorisation de l'automatisme, le *Manifeste* est aussi la première confirmation du surréalisme en tant que tel. Le proverbe détourné constitue, alors, la première parution du sujet de l'énonciation du *Manifeste*, André Breton, dorénavant théoricien et chef de fil du mouvement. Cette phrase se présente, à la limite, comme la première ligne officielle du surréalisme.

Il n'est pas étrange que le texte s'ouvre sur une réflexion sur la vie, puisque le *Manifeste* pourrait être lu comme une interrogation sur le « comment vivre ? » à laquelle Breton apporte la réponse surréaliste. Rappelons une autre déclaration sur la vie donnée par Breton dans *Les Vases communicants* : « (…) la vie humaine, conçue hors de ses limites

[7] T. Tzara, « Le papier collé ou le proverbe en peinture », *Cahiers d'art*, no 2, 1931, p. 61-64, p. 62.
[8] A. Breton, *Œuvres Complètes*, vol. I, Gallimard, 1988, p. 311.
[9] Nous recopions ce remaniement dans *Proverbe*, n° 5, 1er mai 1920, p.1 : « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse/ Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle casse/Tant va la cruche à l'eau qu'elle casse/Tant va la cruche qu'elle casse/ Tant la cruche qu'elle casse/ Tant qu'elle casse/Tant/.. »
[10] A. Breton, *Œuvres Complètes,* vol. I, *op. cit.*, p. 1344.

strictes que sont la naissance et la mort, n'est à la vie réelle que ce que le rêve d'une nuit est au jour qui vient d'être vécu[11] ». Dans le *Manifeste* la croyance à la vie, à la « vraie » vie implicitement évoquée par contraste avec la vie « réelle », inaugure justement la nouvelle (ou première) phase du surréalisme[12]. La vie hors des limites de la naissance et de la mort est la vraie vie, qui s'oppose à la vie réelle par sa richesse infinie et illimitée. Jean Decottignies remarque par rapport à la transposition du proverbe dans le texte du *Manifeste* : « Ainsi ce qui pouvait, dans le proverbe, se lire comme un simple alexandrin porteur de quelque sagesse populaire, s'amplifie dans le texte de Breton en une large période oratoire animée d'une intention morale ou philosophique[13] ». Le proverbe prête sa structure de base, et parallèlement, en tant qu'hypotexte transparent, enrichit les associations possibles, et renforce la polysémie par un geste poétique. La « **cr**uche » est remplacée par la « **cr**oyance », un remplacement qui rappelle les procédés analogues des proverbes d'Éluard avec le choix d'un mot phonétiquement proche du mot de l'énoncé original. L'« eau » devient sous la main de Breton « vie », évoquant une association commune entre l'élément aquatique et la vie. « Cruche à l'eau » et « croyance à la vie » sont deux expressions qui se trouvent disséquées sur la table anatomique surréaliste par le biais du proverbe. Breton prend la concision du proverbe et la dilate pour créer une phrase d'une ampleur correspondant à l'ambition du texte.

De cette façon la formule inaugurale se présente comme l'expression d'une règle immuable qui s'élève ainsi au rang de loi. En même temps, le détournement du proverbe traditionnel paraît opportun à l'ouverture du texte parce qu'il permet de bouleverser dès le début les idées reçues, tandis que le travail formel introduit la poésie du quotidien. Ce qui est sûr c'est qu'en employant un proverbe, même détourné, dans cette position inaugurale, le sujet de l'énonciation choisit d'entrer dans son texte par un mouvement d'objectivation. Sa subjectivité, en tant que sujet écrivant, fond dans l'objectivité collective du code proverbial, lequel à son tour, malgré l'objectivité inhérente au genre et grâce à sa manipulation formelle, renforce finalement la subjectivité du sujet parlant. Ainsi, dès la première phrase, la position du surréalisme sur la conciliation dialectique du sujet et de l'objet surgit de manière subtile par le biais du proverbe. Il ne s'agit donc pas seulement d'une période « oratoire animée d'une intention morale », mais de la réalisation formelle concrète du projet esthétique surréaliste.

---

[11] A. Breton, *Œuvres Complètes,* vol. II, Gallimard, 1992, p. 185.
[12] *Idem.*
[13] J. Decottignies, *L'invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 36.

Ce projet trouve une expression différente dans *l'Immaculée Conception.* « Si le *Premier* et le *Second Manifeste* étaient l'exposé du contenu manifeste du rêve surréaliste, *L'Immaculée Conception* est l'exposé de ce contenu latent[14] », déclare en effet la prière d'insérer du recueil. Suivant ce modèle, de la présence apparente du proverbe au début du *Manifeste* on passe avec *L'Immaculée conception* à une présence latente du genre à la fin de l'œuvre : la dernière partie, « Le jugement originel », consiste entièrement en « proverbes ». Comme le remarque Jacqueline Chénieux-Gendron « le syntagme "jugement dernier" (…) croisé avec celui du "péché originel" produit cette promesse de l'absolu » désignant ainsi « le lieu – mythique s'il en est – où le langage poétique se suffirait à lui-même. (…) l'énoncé joueur permet d'accéder à l'impensé : là se *juge* en effet, l'invention poétique[15] ». Ce jugement unit les origines à la fin du recueil — fin peut-être de toute une période pour l'automatisme.

On ne peut pas ignorer la connotation biblique que le proverbe acquiert dans ce contexte, selon le champ notionnel construit tout au long du recueil. Suivant ce registre religieux, plutôt que la tradition pythagoricienne des *Vers dorés*[16], le « Livre des Proverbes » de la Bible se présente comme modèle possible. Dans ce livre biblique est rassemblée la cristallisation de la sagesse de Salomon, notamment sous deux formes : la parabole qui développe une brève narration, et le distique. L'ensemble se présente comme une série de conseils pratiques et moraux qui conduisent à une vie sage et pieuse. Le « Jugement originel » de Breton et Eluard occupe, effectivement, dans l'économie de l'œuvre la place d'un guide éthique et esthétique surréaliste, dont le style impératif des phrases-versets clôt le recueil comme un rappel de ce que doit être une vie surréaliste.

Les soixante dix huit aphorismes-proverbes développent en effet certains sujets pivots de l'univers surréaliste. La plupart portent sur une éthique surréaliste qui prêche la vraie vie par opposition à la vie réelle, pour continuer la logique du *Manifeste*. Une trentaine de ces propositions peuvent être classées dans cette catégorie, aussi différentes entre elles que « Donne aux autres ta main à garder » et « Coupe les arbres si tu veux, casse aussi les pierres mais prends garde, prends garde à la lumière livide de l'utilité ». Très proches de cette catégorie sont les propositions qui concernent l'amour et l'érotisme comme attitude généralisée, comme « Fais un lit de caresses à tes caresses » ou bien « Pour découvrir la nudité

[14] A. Breton, *Œuvres Complètes*, vol. I, *op. cit.,* p. 1632.
[15] Cf. aussi J. Chénieux-Gendron, « Jeu de l'incipit, travail de la correction dans l'écriture automatique », *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques,* éditeurs M. Murat et M.-P. Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 129.
[16] A. Breton, *Œuvres Complètes,* vol. I., *op. cit.*, p. 1649.

de celle que tu aimes, regarde ses mains. Son visage est baissé ». En contrepoint de l'érotisme, s'élabore une réflexion sur la mort, avec des propositions comme « Tu n'as rien à faire avant de mourir », dernier proverbe de la section qui ferme par « mourir » un recueil qui commence par une « conception ».

Si la série de proverbes finit par la mort, elle commence par le couple écriture/lecture : «Ne lis pas. Regarde les figures blanches que dessinent les intervalles séparant les mots de plusieurs lignes des livres et inspire-t'en ». En effet l'écriture en tant que pratique surréaliste occupe une assez grande place dans cette liste de préceptes. Nous avons ainsi des proverbes-conseils qui tournent autour du champ de l'écriture, tel « Écris l'impérissable dans le sable » ; des propositions qui portent sur le signe, telle « Comme la lettre *l* et la lettre *m*, vers le milieu tu trouveras l'aile et le serpent » ; des mots d'ordre qui décrivent les conditions dans lesquelles la parole surréaliste doit être proférée, « Ne prépare pas le mot que tu cries » et « Pense à moi qui te parle, mets-toi à ma place pour répondre ». À part le champ de l'écriture, ces préceptes embrassent d'autres domaines de l'univers surréaliste : la trouvaille — « Sans savoir ce que tu en feras, ramasse l'éventail que cette femme a laissé tomber » ; la création des mythes, dont le mythe de la femme — « Chante la grande pitié des monstres. Évoque toutes les femmes debout sur le cheval de Troie » ; le rêve et les hypnoses — « Ferme tes yeux pour les former ». Le « Jugement originel » résume ainsi en formes brèves les préceptes du projet surréaliste et résume de cette façon opportune une œuvre fondamentale qui condense poétiquement l'esthétique et la philosophie du mouvement.

L'Immaculée Conception vient effectivement au moment d'un tournant pour le développement du mouvement : passage de *La Révolution Surréaliste* au *Surréalisme au Service de la Révolution*, passage à un engagement politique plus organisé, passage à l'internationalisation du mouvement, et en même temps crise de l'objet et crise de l'écriture automatique. La paranoïa-critique de Dali, le détournement vers les objets et leurs rencontres, le hasard objectif, ainsi que l'élaboration plus assidue du mythique, deviennent les caractéristiques du surréalisme pendant les années trente. Les premiers élans fondés sur les expérimentations langagières, voire l'automatisme et ses réalisations diverses, semblent reculer au profit d'une théorisation et d'une narrativisation croissante, et d'une recherche qui lie le langage avec les choses, les objets fabriqués, trouvés, rêvés. *L'Immaculée Conception* reste une œuvre en écriture automatique, mais les données de cet automatisme changent dans son cadre[17].

[17] Cf. J. Chénieux-Gendron, « Jeu de l'incipit, travail de la correction dans l'écriture automatique », *op. cit.*

L'automatisme s'organise, il se permet de suivre un sujet préétabli, il incorpore les nouvelles préoccupations du mouvement — comme c'est le cas des « Possessions », directement liées à l'arrivée de Dali[18].

L'Immaculée Conception se présente ainsi comme la dernière grande œuvre automatique, dans la veine des premiers temps, des *Champs magnétiques*, et aussi comme une ouverture à la grande envergure des années trente. Dans ce cadre, la présence des énoncés de type proverbial à la clôture de l'œuvre répond à la présence du proverbe détourné à l'ouverture du *Manifeste*. Le *Manifeste,* venant après les premières expérimentations sur les proverbes, semble par son ouverture rendre hommage à une pratique fertile, enracinée dans le discours surréaliste. Il n'est pas exagéré de dire que le *Manifeste* termine une période qui peut se confondre avec un post-Dada. Il reprend ainsi dans son ouverture un procédé connu et pratiqué, une des bases des premières expériences surréalistes, qui fonctionne comme le tremplin qui lance le surréalisme vers ses nouvelles conquêtes. De par sa forme — détournement formel, jeu phonétique, mais période longue avec une nette portée éthique — l'ouverture du *Manifeste* marque une position entre le passé dadaïste et les nouveaux horizons surréalistes. Tandis que dans le *Manifeste* le proverbe est toujours reconnaissable et affirmé, dans *L'Immaculée Conception* les proverbes deviennent un écho biblique lointain, changeant ainsi de registre, passant de l'élaboration de la matérialité du langage du proverbe populaire détourné et approprié en tant qu'évènement, à l'élaboration du mythe d'un monde surréaliste, de la mythologie de l'existence du surréalisme même.

De l'explosion sonore au presque verset, le proverbe marque de cette façon des moments-clés dans l'évolution du surréalisme comme substitut du langage. Avec une para-étymologie opportune, proverbe devient pro-verbe, ce qui existe *pour* le verbe, ou bien ce qui se trouve *avant* le verbe même. Il semble ainsi réaliser le désir de Breton de se retrouver « d'un bond à la naissance du signifiant[19] », dans cet espace indécis avant l'existence du mot. Le proverbe, avec ses contraintes, avec son caractère figé, devient l'exemplification du mot écrit/parlé, la distillation du langage. En ce sens, il se met dans une position analogue à celle de l'écriture automatique en tant qu'exemplification du discours. Proverbe et automatisme se veulent être des langages qui captent l'événement, le geste de l'oral, et qui, de ce fait, renouvellent et transforment la poésie. Les deux veulent verser la poésie dans le vécu — ou bien verser le vécu dans la poésie. Les

[18] *Ibid*
[19] A. Breton, « Le surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du Surréalisme*, Pauvert, 1995, p. 313.

deux expriment l'objectivation du discours à travers l'objectivation du sujet énonçant : « pensée parlée » par le subconscient pour l'automatisme, anonymat d'une doxa pour le proverbe.

En effet l'occurrence textuelle des proverbes dans la production surréaliste, fréquente dans les premières années, de plus en plus rare dans la phase de maturité, est aussi une indication des stratégies du mouvement pour capter un langage de l'expérience qui unit subjectivité et objectivité. Considéré en tant que genre folklorique et création collective qui assure la cohésion d'un groupe, le proverbe s'apparente au mythe. Comme telles, les subversions surréalistes ont beau démolir les règles et les assurances centenaires de la sagesse des nations, elles adhèrent finalement à la structure et à la fonction de base du proverbe : la création d'une nouvelle structure doxale pour le groupe surréaliste, même si ce n'est que pour donner une apparence systématique au non-sens[20]. Les proverbes deviennent ainsi une sorte de talisman surréaliste, un inventaire des « règles » surréalistes, la sagesse collective du groupe. La perte d'intérêt pour les proverbes semble être contrebalancée par un intérêt croissant pour le mythe en tant qu'élaboration de l'univers surréaliste. Vu de cette façon, l'usage des proverbes dans la première phase du surréalisme semble excéder les limites de la séduction formelle et de la provocation ironique et humoristique post-dadaïste. Les proverbes deviennent une première réalisation concrète du mythe[21], tel qu'il sera élaboré par le surréalisme pendant les années trente et après : ils établissent une série de canons surréalistes qui garantissent une certaine régularité contre l'aléatoire ; ils offrent un élément de cohésion pour leur petite communauté ; ils articulent un discours de passage du sujet à l'objet.

Les gestes performatifs de l'emploi des proverbes dans le *Manifeste* et *L'Immaculée conception* deviennent maintenant évidents. Langage miniaturisé et distillé d'une part, discours oral de cohésion tel le mythe de l'autre. Le surréalisme prend une forme littéraire ambiguë, figée et conservatrice, partagée entre littérature et non-littérature, entre écrit et oral, et la restitue sous forme poétique. De la boutade à la conjonction du sujet

[20] Cf. C. Baudouin, « Jeux de mots surréalistes : l'expérience du proverbe », *Symposium* XXIV, no 4, Syracuse University Press, 1970, p. 300, où il écrit que la structure proverbiale « prête à l'absurde sa crédibilité, son allure de vérité inconditionnelle. Autant que tout autre signe linguistique, il se révèle le médium de l'ineffable dans l'effort surréaliste pour remonter à la source de la fonction signifiante. »

[21] Nous rappelons la position de C. Lévi-Strauss sur ce sujet, « Les calembours, comme les proverbes, les énigmes – ou plus proches de notre civilisation – les slogans publicitaires, font un constant usage de procédés élémentaires que nous observons à l'œuvre dans la pensée mythique. », R. Bellour, « Entretien avec Claude Lévi-Strauss », in *Claude Lévi-Strauss*, Gallimard, 1979, p. 180-181, citation tirée de P. Smith, « Positions du mythe », dans *Le temps de la réflexion*, n° 1, Gallimard, 1980, p. 67.

et de l'objet, de l'ébranlement du langage à l'élaboration d'un mythe, le proverbe se positionne comme une contrainte qui fertilise le discours surréaliste. « Piles d'un pont démoli », comme le dit Éluard, les proverbes gardent ainsi la fonction du pont, même quand ce pont est en ruines : genre mineur qui devient vecteur de passage d'une phase du surréalisme à l'autre.

Princeton University, États-Unis

Paolo Scopelliti

M. Jourdain surréaliste ou les contraintes de la prose

Maître de Philosophie : *[…] tout ce qui n'est point prose, est vers ; et tout ce qui n'est point vers, est prose.*

M. Jourdain : *Et comme l'on parle, qu'est-ce que c'est donc que cela ?*

Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, acte II, sc. IV.

Si j'ai tenu à placer mon intervention sous le signe de M. Jourdain, c'est qu'il m'a semblé que les quelques réflexions se dégageant à la lecture du dialogue entre celui-ci et le Maître de Philosophie pouvaient aider à mieux cerner le rapport du surréalisme à la notion de contrainte. Envisageant celle-ci comme une norme optionnelle[1] (donc foncièrement étrangère à celles qui, s'inscrivant dans la langue qu'elles structurent, demeurent incontournables), on se range à l'avis de M. Jourdain, qui demandait à ce « que cela fût tourné gentiment », caractérisant ainsi *prose* et *poésie* comme autant de stratégies d'ornementation d'un *comme l'on parle*, préalable à tout artifice. Seulement, cette représentation n'arrive pas à justifier les retombées du langage poétique sur l'ordinaire : oubliant en effet qu'il n'est d'interaction qu'entre des quantités *homogènes*, elle perd de vue que la catégorisation des actes de parole comme *prosaïques*, *poétiques* ou *en prose* reflète tout simplement le fait que l'activation de l'unique

[1] J. Baetens – B. Schiavetta, « Définir la contrainte », in : *Le Goût de la forme, etc.* (remise à jour de l'article « Définir la contrainte ? », *Formules*, n° 4, p. 20-54).

ensemble des règles du discours se fait suivant des modalités *scalaires*. Diversifiant les *registres* linguistiques, celles-ci engendrent un saut quantitatif-qualitatif, qui est seul responsable du mirage faisant que le discours activant la plus grande *quantité* de règles à la fois semble se muer en discours de *qualité* différente tout court. Or, la prosodie, qui est à la fois la contrainte poétique par excellence[2] et le trait le plus pertinent dans l'opposition de la *poésie* au *comme l'on parle* quotidien, généralise à l'ensemble du discours la systématisation du rythme déjà inhérent à l'écoulement naturel du langage : découlant d'un tel rythme, elle ne saurait donc en différer qualitativement[3]. Ainsi, l'existence de contraintes qui ne concerneraient que la poésie s'avère être un simple corollaire, tiré du postulat qui prétend que *la finalité première de la langue est la communication*.

Pourtant, c'est bien du rejet de ce postulat que les surréalistes se sont autorisés à rejeter également les formes *ordinaires* et *poétiques* du discours au profit d'un *usage surréaliste* du langage : on en conclut déjà à l'impertinence de la notion de *contrainte* pour caractériser leurs textes. Il est vrai que la seule absence de *prosodie* et de *rime* ne suffit aucunement à singulariser ceux-ci par rapport aux trop nombreux vers-librismes modernes; mais, comme les surréalistes ont jaugé leurs propres résultats à un mètre *poétique* quand même, on comprend également que, par *usage surréaliste* du langage, ils ont désigné un *comme l'on parle*, dont la *poésie* ne s'est pas encore séparée. Soustraite ainsi à l'emprise de la poétique, la notion de *contrainte* ne semble justiciable que de la linguistique seulement, dès lors que c'est bien sur la *communication* qu'elle déteint : l'image la plus forte est bien « celle qu'on met le plus longtemps à traduire en *langage pratique*[4] ». La *contrainte* ne saurait donc être comprise en dehors de la réflexion surréaliste sur le langage *contemporain*, où elle marque le niveau *sémantique* d'une « impossibilité à dire », qui creuse chez le sujet une « antinomie entre le discours et la langue[5] ». Si l'*usage surréaliste* du langage vante une priorité, c'est bien parce qu'il précède cette séparation, qui a octroyé à la poésie une sorte de statut spécial, faisant qu'elle soit tout aussi justiciable que son complément prosaïque non seulement de *contraintes*, mais encore de *licences* qui lui sont propres. Or, que les surréalistes n'aient, pendant leur période idéaliste, envisagé cette priorité qu'au seul point de

[2] *ibidem*.
[3] É. Benveniste, « La notion de *rythme* dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, 1966, t. I, p. 327-335.
[4] A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in : *Œuvres complètes*, éd. par M. Bonnet, Gallimard, « Pléiade », 1988, t. I, p. 338 (je souligne).
[5] É. Benveniste, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », *Problèmes de linguistique générale*, *cit.*, t. I, p. 78.

vue infrapsychique, comme caractérisant le *discours de l'inconscient* — ou qu'ils en aient, pendant leur période hégélo-marxiste, également exploré l'aspect interpersonnel, en tant que singularité d'un *stade primitif du langage*, ils ne l'ont pas moins toujours définie par rapport à une *contrainte refoulante*, que seul parvient à déjouer l'usage surréaliste du langage : ce qu'ils attendent de leurs images, c'est bien le dépassement des antinomies s'engendrant par contrainte.

D'après Breton[6], les images surréalistes augmentent d'autant la connaissance, que l'esprit se convainc peu à peu de leur réalité : leur formule est donc celle de l'*anomalie combinatoire*, où le sème portant atteinte aux restrictions sélectives du syntagme n'est pas éliminé de celui-ci, s'y installant en revanche comme un sème supplémentaire[7] ; et comme il est supposé avoir déjà été neutralisé par la contrainte, son apparente incompatibilité avec le syntagme serait à mettre elle aussi sur le compte du refoulement, à cause duquel « il est des mots qui travaillent contre l'idée qu'ils prétendent exprimer[8] ». Le *surcroît de sens* engendré par l'image surréaliste est donc, en fait, une *restitution du sens*, où l'homme adhère entièrement à son propre discours. Désormais, ceci ne lui arrive spontanément que dans la *folie*, où les « symptômes symboliques » se lient à leurs représentations par le biais d'une équivalence linguistique, dans laquelle, selon Freud[9], *les mots valent les choses* : ainsi en est-il de la crainte d'« avoir fait un faux pas » en société, qui fait boiter *Frau* Cäcilie. C'est bien parce qu'il est *psychique* (donc, linguistique) que le symptôme affecte le *corps* de celle-ci : il est donc impossible d'assigner une primauté à la sensation plutôt qu'à l'idée. Breton[10], ayant connu pendant la guerre des cas comparables à celui de Cäcilie, conclut de même à l'existence d'une faculté autrefois unique, mais dédoublée à présent en *perception* et *représentation* : de là découle le dédoublement du langage en «surréaliste» et «pratique». L'exploration du langage primitif, supposé antérieur à ce dédoublement, trouvera là son fondement ; du même coup, les surréalistes feront de la *poésie comme l'on parle* — ou, pour citer M. Jourdain, « tout du premier coup », sans avoir « point étudié » et « sans que [l'on] en susse rien ». M. Jourdain serait-il donc surréaliste lui aussi ?

Pour y répondre, revenons à son dialogue avec le Maître de Philosophie. Celui-ci n'envisage de recourir à la prose que parce que M. Jourdain n'a point voulu de poésie : c'est qu'ayant fait ses humanités,

---

[6] *Manifeste du surréalisme* (*loc. cit.*).
[7] T. Todorov, « Les anomalies sémantiques », *Langages*, n° 1, 1966, p. 100-123.
[8] A. Breton, « Les mots sans rides », *O. C.*, *cit.*, t. I, p. 285.
[9] *Studien über Hysterie* (1895), in : *Gesammelte Werke*, t. I.
[10] « Le Message automatique », *O. C.*, 1992, t. II, p. 182.

il n'ignore point qu'Aristote (*Rhet.* III 1404 a 29) ni Cicéron (*De orat.* III 184) n'envisagent la prose comme une ornementation du langage ordinaire, mais bien comme un relâchement du discours poétique. C'est celui-ci qui apparaît comme une spécialisation du langage ordinaire : les textes littéraires latins précédant l'adoption de la prosodie grecque, telle la prière à Mars rapportée par Caton (*De agr.* 141), ne font pas encore état de l'existence de *contraintes* supplémentaires par rapport aux *règles* de la prose ; au contraire, de la recherche persistante d'effets d'allitération et d'assonance (ayant pour but de souligner l'organisation, déjà propre à la langue courante, de couples conceptuels symétriques), ainsi que de la généralisation à l'ensemble de la prière d'un rythme encore irrégulier (dont la structuration ultérieure donnera naissance au vers saturnien), il ressort bien que la *poésie* et le *comme l'on parle* quotidien sont, au point de vue *qualitatif*, tout à fait identiques. Plutarque (*De Pythiæ orac.* 24), Strabon (*Geogr.* I 18) et Varron (*apud* Isid., *Orig.* I 38, 2), soutenant à l'unanimité que la poésie a précédé la prose, n'envisagent donc que la priorité chronologique de la « prose-poésie[11] » archaïque, allitérative et rythmée, sur la toute première prose d'art, qui en avait d'ailleurs gardé les procédés, dès lors qu'elle se caractérise, outre que par la prolifération immodérée d'images, qui en faisait toute la *nouveauté*, également par le recours constant à une parataxe relevée au moyen d'isocolies, dont le rythme est ultérieurement souligné par la structuration d'homophonies, paronomases et homéotéleutes[12]. Une analyse *formelle* des morceaux automatiques aboutirait à des résultats analogues : en effet, la fonction de quelques-unes de ces figures de style se rapproche de celle des anomalies sémantiques[13]. Il importe toutefois de souligner que l'origine de ces figures a été située dans le langage ordinaire[14] : on ne peut donc qu'admirer la clairvoyance de Rousseau[15], qui avait déjà compris que les tropes, loin d'avoir été réservés, ainsi que l'avaient cru les anciens, à des emplois sacraux et juridiques, caractérisaient le tout premier langage *dans son ensemble* :

> Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses prémiéres expressions furent des Tropes. Le langage figuré fut le prémier à naitre, le sens propre fut trouvé le dernier. [...] D'abord,

[11] J'emprunte cette définition frappante de justesse à E. Norden, *Antike Kunstprosa*, Berlin 1898, t. I, sect. 1, ch. 1-B.
[12] F. Zucker, *Semantica, Rhetorica, Etica*, Berlin 1963, p. 85-95.
[13] T. Todorov, *art. cit.*
[14] P. ex., J. Haudry (« Parataxe, hypotaxe et corrélation », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, n° 68, 1973, p. 147-186) a montré que, tout comme l'homéotéleute préfigurait la rime, l'hypotaxe caractérisant la prose d'art au faîte de son évolution s'esquissait déjà dans la disposition en diptyque des phrases coordonnées, propre à la langue courante.
[15] *Essai sur l'origine des langues* (1781), Gallimard, 1990, p. 68-69.

> on ne parla qu'en poësie : on ne s'avisa de raisoner que longtems après. [...] le langage [...] devint ensuite métaphorique.

Mettant ainsi les *passions* en rapport avec le *langage figuré* de la *poësie* (la « prose-poésie » de Norden), il les avait également opposées au *raisonnement* et, implicitement, au *comme l'on parle* des civilisés, qui en est le complément linguistique. L'homme civilisé retrouverait donc l'ancien langage figuré, si seulement il délivrait ses passions de toute *contrainte* : ainsi en est-il du billet galant conçu par M. Jourdain, qui comporte une métonymie et une métaphore, non pas parce que celui-ci y aurait un peu *plus* réfléchi que pour demander ses pantoufles et son bonnet — mais, tout au contraire, parce qu'il y a *moins* réfléchi. S'abandonnant à son désir, M. Jourdain s'est également soustrait aux *contraintes de la prose*, c'est-à-dire au prosaïsme d'un *comme l'on parle* civilisé empreint de *raisonnement*, donc d'une *maîtrise de soi* s'exerçant aussi bien sur l'*Autre* de son propre désir que sur cet *Autrui* soumis qu'est Nicole ; mais, pour peu qu'il envisage de maîtriser (au moyen de la *Philosophie*, dont il consulte un *Maître*) son raisonnement ou son langage, les deux revenant au même, il essayera aussitôt de les tourner gentiment, dès lors que c'est bien en déclassant l'expression passionnelle la plus spontanément imagée au rang d'un dérivé alambiqué que la rationalité impose sa *maîtrise du sens*.

Dans les années trente, Tzara[16] récupère la thèse de Rousseau et formule l'hypothèse que les structurations de la société, de la psyché et du langage sont liées par un rapport de cause à effet : un langage fonctionnel à l'affectivité, fait de tropes, a servi à l'expression d'un *penser non-dirigé*, exempt du refoulement freudien ; seul le « passage de la société primitive à la société capitaliste » a engendré le *penser dirigé*, fonctionnel au raisonnement et menant à l'acquisition des connaissances scientifiques[17]. Ce penser dirigé se bâtit sur la *contrainte refoulante*, qui généralise les processus de symbolisation structurés par la libido : l'action du mécanisme transféral se manifeste ainsi par le développement de la métaphore et, dans le domaine social, par l'institution du tabou, du totémisme et du potlatch[18]. Le plus important pour notre sujet, c'est que la symbolisation n'a de cesse de déposer ses résidus imagés au fond du psychisme, et que ceux-ci se laissent déceler dans le langage : Tzara[19] attend donc d'une « surréalisation » du lexique, de la syntaxe et de la structure de la phrase, non

[16] « La conclusion métaphorique », *O. C.*, éd. par H. Béhar, Flammarion, 1979, t. III, p. 120-121.
[17] T. Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *L.S.A.S.D.L.R.*, n° 4, déc. 1931, p. 19.
[18] T. Tzara, « Le problème du langage en tant qu'attitude mentale », *O. C. cit.*, t. III, p. 124.
[19] *ibidem*, p. 125.

seulement que soient réactivées les images résiduelles, mais encore, que soient activées les nouvelles images surréalistes, intégrant ainsi les deux formes de pensée dans une synthèse, qui ne sera plus l'originale, dès lors que le penser dirigé, « vérifié, conservé et élevé à la fois », débouchera finalement sur le rêve projeté sur la réalité et « multiplié [...] à la puissance de l'enseignement des milliers d'années et des additions que constituent la logique, la science, etc.[20] »

Ces conclusions étaient inspirées à Tzara aussi bien par Engels[21] que par Lénine[22] : le premier avait prédit que « la prochaine étape [...] de la société [...] ramènera[it], mais à un degré supérieur, la liberté, l'égalité et la fraternité des peuples anciens » ; l'autre, lui faisant écho, avait annoncé à son tour qu'un *homme nouveau* en viendrait assurément à exister, fût-ce même « après une longue période d'années ». On ne saurait sous-estimer l'importance de ce *mythe* pour le surréalisme de l'époque, qui en donnera en 1942 sa propre version, celle des Grands Transparents ; mais celle-ci s'insère également dans les développements de l'automatisme, que Breton[23], lui confiant la tâche d'élaborer un *mythe collectif*, avait transporté de l'infrapsychique à l'interpersonnel. Tzara[24] attend lui aussi que la synthèse à venir généralise la transmutation des facultés *inhibitoires* oniriques en facultés *exhibitoires* poétiques : envisagée sous cet angle, sa théorie en vient à représenter en quelque sorte le pendant linguistique du mythe de l'*homme nouveau*, et ce n'est pas l'effet du hasard si l'exigence de déterminer les rapports liant les structures de la pensée et de la langue à celles de la société — une exigence qui était bien dévolue à la linguistique, avant que Saussure n'eût réduit l'objet de celle-ci à l'analyse de la langue envisagée pour elle-même — n'était plus admise à l'époque que par les linguistes soviétiques seulement, Marr[25] ayant précédé Tzara jusque dans le choix des mots :

> Nous ne savons pas si la pensée logique existera encore longtemps ou si elle cèdera ses positions au profit d'un autre système de la pensée, dont les particularités sont encore difficiles à imaginer.

[20] T. Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *cit.*, p. 22.
[21] F. Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, Savelli, Rome 1977[7], p. 222 ; éd. or. : *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, Zurich 1891[4].
[22] *L'estremismo, malattia infantile del comunismo*, E. R., Rome 1970, p. 68. Ce texte est celui de l'intervention de Lénine au IIe Congrès de l'Internationale Communiste, en avril 1920.
[23] Conférence donnée à Mexique-France le 26 juin 1938, *O. C.*, *cit.*, t. II, p. 1283.
[24] « La poésie, la transparence des choses et des êtres », *O. C.*, *cit.*, t. III, p. 130.
[25] « Les problèmes actuels et les tâches à résoudre de la théorie japhétique » (1928), tr. fr.

Or, les travaux de Marr sont suffisamment décriés pour qu'on s'étonne de ce que personne n'ait encore essayé de vérifier le bien-fondé des théories de Tzara en les rapportant à celles d'autres linguistes : faute de pouvoir m'étendre sur ce sujet, je citerai au moins les notes prises par Malinowski[26] aux îles Trobriand, d'autant plus importantes que les surréalistes auraient pu y analyser le *langage* d'une société *primitive* exempte du complexe œdipien, ainsi que les recherches les plus récentes portant sur une *langue poétique* de la *préhistoire*, celle des Indo-européens[27].

Malinowski distingue d'abord le *langage courant* (marqué aussi bien par l'« absence de toute concaténation d'idées » que par les « incohérences d'un style synthétique », et demeurant incompréhensible en dehors du contexte immédiat) des *énoncés performatifs* de la magie (témoignant d'un plus fort souci de cohérence textuelle, mais nécessitant aussi l'intelligence du contexte, dès lors qu'aucun but communicatif ou narratif n'y est poursuivi, et qu'il s'y active une *sémantique parallèle* gérant l'attribution de sens magiques aux mots courants, ainsi que l'emploi de termes désuets) ; dans les deux, pourtant, le sens ne ressort d'aucune « concaténation logique ou topique des idées », mais bien des liaisons, s'établissant au moyen de la répétition de phrases ou de concepts, qui connectent les expressions « l'une à l'autre et chacune avec l'ensemble ». Dans les sorts seulement, ces liaisons sont ultérieurement soulignées au moyen de restructurations lexicales, visant « des effets de rythme, d'allitération et de rime », que le sorcier se charge de mettre en valeur en improvisant une récitation, dont le « débit torrentiel et ininterrompu » disloque les paroles du sort : ainsi, de « sìya dabàna Takùna inèna » il tire des suites phoniques telles que [sìya / dába / nà | táku / nà‿i / nenà] ou d'autres encore, aucune *prosodie* n'étant fixée à l'avance. La diction préconisée par Tzara à la poésie nouvelle, [pain / de mi / nuit aux lèv / res de sou / fre], « ne suit [non plus] la coupe usuelle des mots, elle est fonction de la quantité et […] libère des syllabes isolées » : un tel rythme, qu'aucune prosodie établie ne contraint, « forme de nouveaux mots[28] », tout comme la récitation de la prière à Mars, ou celle des sorts trobriandais. L'apport des tentatives visant à restituer une *langue poétique i.e.* d'après la comparaison des tournures poétiques attestées à l'époque historique permet d'envisager l'existence d'une situation analogue dans la préhistoire : aucune *prosodie* partagée n'a été découverte, mais il a été possible de cerner une riche *idéologie*, comportant déjà le recours aux

---

in : E. Velmezova, « L. Lévy-Bruhl lu par N. Marr », *Slavica Occitania*, n° 17, 2003, p. 129.

[26] *Argonauts of the Western Pacific*, Londres 1922, ch. 18.

[27] G. Costa, *Le origini della lingua poetica indeuropea*, Florence 1998.

[28] H. Béhar in : T. Tzara, *Grains et issues*, *O. C.*, *cit.*, t. III, p. 18, n. 3.

figures de style, ainsi qu'à une spécialisation lexicale opposant la *langue des dieux* à celle *des hommes*, qui n'est pas sans rappeler l'opposition trobriandaise entre les langages *magique* et *quotidien*. Les deux annoncent celle que nous établissons nous-mêmes entre la *poésie* et le *comme l'on parle* ; mais elles ne comportent aucune *contrainte*, se rapprochant plutôt de l'ancienne classification des styles (sublime, tempéré, vulgaire), qui coordonnait les choix lexicaux aux sujets abordés.

Tzara a donc réellement retrouvé les traits de l'ancienne « prose-poésie » ; mais sa théorie, parce que ce sont justement les faits trobriandais qui l'étaient, semble prêter à inconséquence : en effet, comment envisager un rapport entre refoulement et potlacth chez une société, qui pratique celui-ci sous le nom de *kula*, mais qui devrait ignorer l'autre, dès lors qu'il n'y existe point d'Œdipe ? Tzara manque le rapport entre société, psyché et langage, parce qu'il commet la même faute que Marr : bien qu'il ait parfaitement compris que la persistance des résidus du penser non-dirigé dans le dirigé prouve que chaque forme de penser contient en puissance l'autre, il n'en conclut pas que la structure de la psyché ne saurait correspondre *en tous points* à celles de la société et du langage. Mais si Œdipe n'affecte, ainsi que les surréalistes l'ont toujours soutenu, que les sociétés patriarcales, il serait vain de prétendre à un dépassement de celles que le conscient occidental perçoit comme des distorsions sémantiques, qui ne fasse également échec aux contraintes *anthropologiques* impliquées dans les restrictions gérant tout processus combinatoire : Freud[29] lui-même n'avait-il pas hésité à définir l'élaboration secondaire comme *Inhalt* ou comme *Gedanke* ? Tzara nous apprend ainsi que la pulsion ne manifeste aucune naturalité châtrée par la raison : même chez les peuples les plus primitifs, les deux s'imbriquent toujours selon des modalités *socialement* déterminées. Il ne s'agit donc pas d'abolir le penser dirigé pour raviver un stade dépassé du langage, mais d'en arriver à une nouvelle structure sociale généralisant d'autres modalités d'imbrication des deux formes de pensée, où serait pris au sens propre ce que nous n'acceptons que sous couvert de métaphore. On se demande d'ailleurs si celle-ci est aussi courante aux Trobriand que Malinowski le prétend, dès lors qu'il fait lui-même état de l'existence de mots polysémiques. Il est vrai qu'il n'en donne aucun exemple ; mais ce phénomène (qui contredit le postulat, fondant la notion de sens métaphorique, de l'existence d'*un* sens propre, unique et premier) se rencontre également dans d'autres langues primitives : ainsi, Schebeck[30] rapporte que les aborigènes de la Terre d'Arnhem parlant le

[29] *Die Traumdeutung* (1900), in : *G. W.*, t. II-III, p. 495-503.
[30] « Names of Body Parts in North Eastern Arnhem Land », in : *Australian Aborigenal Concepts*, éd. par L.R. Hyatt, Canberra 1978, p. 168-177.

Murngin désignent par *barka* aussi bien l'action d'« agiter la main » que le « bras », le « ruisseau », le « rameau » et la « guirlande ». Ayant postulé que « bras », en tant que signifié relevant du corps, représente le sens original, Schebeck ne peut faire qu'il n'envisage les autres comme autant d'« extensions métaphoriques » de celui-là ; mais la série en question rappelle trop de près les *images multiples* peintes par Dali[31] pour qu'on résiste à la tentation de l'envisager comme un *paragramme sémantique*, c'est-à-dire comme une série composée des actualisations d'un sème non lexicalisé[32], ne comportant donc aucun glissement d'un sens premier. Un phénomène analogue se rencontre également dans les langues amazoniennes : le Piro *kano* « bras » et le Jívaro *kaná* « rameau » étant justiciables d'une seule proto-forme[33], on se demande s'il est correct d'interpréter les emplois figurés de *kaná* comme autant de métaphores, et s'il ne faut pas les envisager plutôt comme les résidus déposés par la spécialisation sémantique d'un ancien **kanV*, auquel tous les signifiés étaient, selon le modèle des « faisceaux sémantiques » de Marr, encore rattachés ensemble.

De tels traits, propres à des sociétés plus archaïques que la trobriandaise, semblent mieux correspondre à la définition rousseauienne de *langage imagé*. Le nôtre les a complètement neutralisés : chez nous, il n'y a plus que les poètes pour *voir* des « rameaux » tellement « bras », qu'il en jaillit même du sang si on les brise[34]. Mais, si c'est pour les neutraliser que nous envisageons comme *figurés* des sens *propres* (à nous choquer), c'est bien au « pouvoir hallucinatoire de certaines images » que le surréalisme fit confiance pour « déplacer […] les bornes du soi-disant réel » ; et Breton[35], qui s'élevait contre qui voulait restituer *le* sens prétendument original de chacune d'entre elles, les gardant ainsi en dehors du langage ordinaire, aurait bien aimé apprendre que son attitude trouvait une caution éclatante dans une autre langue aborigène de l'Australie, le Pitjantjatjarra, qui par *tjukurrpa* désigne aussi bien le « récit » que le « rêve[36] ».

Chercheur indépendant, Rome

[31] Je pense notamment à cette « forme en triangle renversé », dont Dali (*Périphérie de la cité paranoïaque-critique*) tire aussi bien une « grappe » et un « bucrane » que les « fesses » d'un cheval debout.
[32] M. Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, 1979, p. 77.
[33] M. Gnerre, *Profilo descrittivo e storico-comparativo di una lingua amazzonica : lo shuar (jívaro)*, Naples 1999, p. 134.
[34] Dante, *Inf.*, xiii, 31-45.
[35] « Introduction au discours sur le peu de réalité », *O. C.*, *cit.*, t. ii, p. 276-278.
[36] G. Soravia, « La terra e il sogno », in : *Atti della tavola rotonda* « Primitività : canoni, miraggi, indizî » (Napoli, 5-6 giugno 1990), AIΩN, n° 12, 1990, p. 57, n. 8.

Jean-Claude Marceau

Les anagrammes d'Unica Zürn et Hans Bellmer

Les écrits d'Unica Zürn, artiste et compagne de Hans Bellmer, nous offrent un témoignage singulier sur le dit schizophrène. À travers ses récits autobiographiques, *L'Homme-Jasmin*[1], *Sombre printemps*[2] et *Vacances à Maison Blanche*[3], l'écriture d'Unica conjugue en effet à l'esthétique de la création littéraire le poids de sa valeur auto-thérapeutique qui excède tout artifice, comme le souligne sa traductrice Ruth Henry :

> Comment ce texte a-t-il pu voir le jour ? Se pourrait-il qu'un procédé littéraire (ce qui n'est pas d'habitude son intention première) ait pu déclencher ici ce que les médecins, les psychiatres et les analystes cherchent à obtenir en vain : un soulagement de l'âme ? Unica Zürn ne cultivait point à dessein le « climat » de la folie et de l'hallucination pour mieux cueillir le beau fruit poétique : elle l'obtenait, ce fruit au goût amer, sans effort, dès l'instant où elle décidait d'exprimer les souffrances (et les joies) insensées de sa maladie[4].

[1] Unica Zürn, *L'Homme Jasmin Impressions d'une malade mentale,* Gallimard, 1991.
[2] Unica Zürn, *Sombre printemps,* Belfond, 1985.
[3] Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche derniers écrits et autres inédits,* Joëlle Losfeld, 2000.
[4] Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », in Unica Zürn, *Sombre printemps,* ibid. p. 106-107.

Par son écriture, Unica nous invite à cette *Connaissance par les gouffres*[5], pour reprendre le titre d'un recueil de poèmes de son ami Henri Michaux, où l'âme humaine menace de se perdre. Ses textes acquièrent une très grande valeur suggestive pour autant que, d'une manière exceptionnelle, « vivre » s'identifie chez elle à « dire ». Laissons-nous donc enseigner par la production de l'écrivain, à laquelle Unica décerne un nom, *L'Homme-Jasmin*, souvent désigné par un couple de lettre, HM ou HB, travail d'écriture et non simple récit autobiographique comme il se présente d'emblée, dès lors que, la jouissance étant interdite à qui parle comme tel, ce texte se trouve par ailleurs ponctué de multiples anagrammes, dont il importe d'élucider la fonction vis-à-vis de cette dernière. C'est ici que se révèle toute la fécondité de l'enseignement de Jacques Lacan, marqué par le dessein d'un retour à Freud selon une lecture qui lui est propre, et que nous pourrions qualifier de lecture « à la lettre », en ce qu'elle conjugue l'idée de « l'inconscient structuré comme un langage », avec le concept de « jouissance ». Car l'inconscient et la lettre entretiennent entre eux une secrète affinité, un savoir sur l'existence même : « Entre savoir et jouissance, écrit-il dans *Lituraterre*, il y a littoral qui ne vire au littéral qu'à ce que ce virage, vous puissiez le prendre le même à tout instant[6] ».

Les noms sous les mots : la recherche de Saussure sur les anagrammes

Pour analyser cette pratique d'Unica, il nous faut faire un détour par la recherche sur les anagrammes à laquelle se livre Ferdinand de Saussure, telle qu'elle est rapportée par Jean Starobinski[7] et commentée par le linguiste Jean-Claude Milner[8] dans son ouvrage *L'amour de la langue*. Nous ne faisons en cela que suivre les indications de Lacan dans son *Séminaire XX Encore*, lorsqu'exposant sa conception de l'interprétation des rêves, il nous dit qu'« un rêve, ça se lit dans ce qui s'en dit », et qu'on ne peut dès lors aller plus loin qu'« à en prendre les équivoques au sens le plus anagrammatique du mot[9] », ajoutant tout aussitôt,

> c'est à ce point du langage qu'un Saussure se posait la question de savoir si dans les vers saturniens où il trouvait les plus étranges ponctuations d'écrit, c'était ou non intentionnel. C'est là où Saussure attend Freud et c'est là que se renouvelle la question du savoir.

[5] Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres,* Gallimard, 1988.
[6] Jacques Lacan, « Lituraterre », *Autres écrits,* Puf, 2001, p. 16.
[7] Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure,* Gallimard, 1971.
[8] Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue,* Seuil, 1978.
[9] Jacques Lacan, *Séminaire XX Encore,* Seuil, 1975, p. 88.

Le *Cours de linguistique générale*[10] exposé entre 1907 et 1911 est en grande partie postérieur aux recherches de Saussure sur les anagrammes. Celui-ci a très probablement commencé sa recherche en 1906 et l'a poursuivie jusqu'aux premiers mois de 1909. Il y a passé un temps considérable à en juger par le nombre de cahiers qu'il a consacrés à ce problème. L'essentiel des cahiers est occupé par des exercices de déchiffrage, mais on y trouve aussi un exposé théorique, sans doute préparé en vue d'une publication, à laquelle il a toutefois préféré renoncer.

Le titre du livre de Starobinski, *Les mots sous les mots*, éclaire la démarche du père fondateur de la linguistique. A partir d'un certain nombre de légendes et de poèmes, essentiellement grecs et latins, Saussure cherche en effet à débusquer, à partir du contenu manifeste du texte, ce qu'il appelle des « anagrammes » ou « mannequins », en s'efforçant d'élucider comment le matériau phonique d'un mot-thème va déterminer toute la versification d'un fragment donné. L'attention portée par Saussure au matériau même de la langue, tout comme la persévérance qui marque ses investigations, ne laissent pas dès lors de nous interroger sur la jouissance dont se soutient sa recherche, sur ce qu'il en est ici du « linguiste désirant », selon l'expression de Jean-Claude Milner.

Le signifiant chez Lacan est, nous le savons, ce qui représente un sujet pour un autre signifiant. Le signe saussurien, en revanche, comme le relève Milner, s'il s'inscrit bien dans un réseau de différences, ne représente pas pour autant, il représente seulement pour les autres signes. Ne représentant que lui-même, c'est un pur entrecroisement, un rien, incapable d'assurer l'instance du Un. D'être ainsi forclos, le sujet ne peut cependant qu'insister : « Dès lors se construit, comme "a priori", la figure d'un retour du forclos : pour Saussure, il ne pouvait s'opérer que par la réapparition d'un Soi des unités de langue, et qui fut rapportable à un sujet de désir[11] ».

La recherche saussurienne sur les anagrammes consiste à traiter cette abstraction qu'est la langue comme un matériau concret, une matéria prima. Dans ses recherches sur le vers saturnien, Saussure en vient à affirmer que le poète met en œuvre dans la composition du vers le matériau phonique fourni par un mot-thème. Initialement, il écrit d'ailleurs texte avant de biffer ce mot, pour le remplacer par thème. Il envisage donc un texte sous le texte, soit un pré-texte au sens fort du terme. De ce point de vue, le discours poétique n'est donc que la seconde façon d'être un nom. Comme l'écrit Starobinski, « l'hypogramme glisse un nom simple dans

[10] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale,* Payot, 1995.
[11] Jean-Claude Milner, ibid. p. 87.

l'étalement complexe des syllabes d'un vers; il s'agira là de reconnaître et de rassembler les syllabes directrices, comme Isis réunissait le corps dépecé d'Osiris[12] ».

Saussure désigne comme « locus princeps » ou « mannequin » ce lieu logé au cœur du vers qui rassemble en une unité les éléments constitutifs de l'anagramme. Il recourt encore à une image anthropomorphique pour décrire la façon dont ce « locus-princeps » peut venir à se dissocier :

> Le « locus-princeps » se trouve disloqué entre « deux mannequins partiels » qui se complètent l'un l'autre et renferment l'un et l'autre le syllabogramme correspondant à leur partie. Comme il y a cette fois deux « loci », on pourrait les réunir si l'on veut sous le nom de « Corpus paramorphicum », corps dont nous n'avons que les « membres » en deux endroits séparés[13].

Comme le remarque Milner, les anagrammes n'ont rien d'illusoire mais touchent tout au contraire à un réel, celui de l'homophonie. Ce réel de l'homophonie, condition du lapsus et du mot d'esprit, la linguistique toutefois n'en veut rien savoir, alors que Saussure le rattache à une cause contingente : un nom. L'anagramme a donc une fonction ambiguë : elle dit l'appartenance de l'homophonie à la langue tout en soulignant ce qu'elle présente d'inassimilable pour la linguistique. Dénommant un réel qui excède toute phonologie possible, elle met littéralement la langue en excès, et c'est cette fonction d'excès que Milner, en référence à Lacan, propose de dénommer « lalangue ».

Se penchant sur les anagrammes, Saussure tient à articuler un savoir et s'épuise à lui supposer un sujet. Saussure, selon Starobinski, ne s'est guère interrogé sur les origines du procédé qu'il attribuait aux versificateurs grecs et latins. Une fois cependant, dans une étude consacrée à l'anagramme dans l'épopée grecque, il se risque à formuler une hypothèse :

> Que savons nous de la raison qui avait entrainé l'anagramme dans les petites pièces lyriques que nous plaçons à la base ? La raison peut avoir été dans l'idée religieuse qu'une invocation, une prière, un hymne n'avait d'effet qu'à condition de mêler les syllabes du nom divin au texte.

Commentant encore le *De rerum natura* de Lucrèce, Saussure y décèle la présence obsédante du nom d'Aphrodite. Dans un chant où Lucrèce dénonce les mensonges de la passion, le vocable « postcenia » (arrière-scènes) est ce que Saussure devine derrière les vers pour désigner ce qui

[12] Jean Starobinski, ibid. p. 33.
[13] ibid. p. 52.

se trouve derrière les manèges de l'amour, ce qui se dissimule en deçà de la comédie passionnelle : les arrières-scènes de l'amour sont le mot-thème du texte.

Le « locus-princeps », soit le « mannequin », comme le remarque Milner, image assez proprement le signifiant-maître. La recherche d'Un-père n'est-elle pas dès lors, pour Saussure, ce qui anime ses travaux sur les anagrammes, source d'une jouissance à lui-même ignorée ?

> Le fondamental, écrit Milner, est donc que Saussure ait posé en termes de savoir subjectivable le point où « lalangue » se noue à la langue. Saussure devient alors proprement le point de subjectivité qu'il supposait au savoir, et la recherche des anagrammes se tourne en la mise en acte épuisante et vaine d'une scène primitive, où se comble dans la succession d'un récit et la subjectivation du « locus-princeps »la distance de la langue à ce qui l'excède[14].

Être la poupée

La problématique du corps, menacé par le morcellement est centrale dans le vécu d'Unica Zürn. Chez elle, l'emprise de l'Autre s'étend jusqu'au sentiment de dépossession du corps propre comme lorsqu'elle évoque ces «grandes formes pareilles à des ailes » qui « planent vers elle, s'ouvrent et se ferment », ces êtres auxquels il manque les yeux, qui montrent « leur intention manifeste et angoissante de l'encercler », d'où il « émane quelque chose de désagrégeant et de destructeur », ces « ailes immatérielles qui traversent dans leur vol son corps comme si elle-même était devenue incorporelle[15] ». Unica affirme d'ailleurs « croire par expérience personnelle à la possibilité pour un corps d'en habiter un autre, d'une manière éthérée[16] ».

Ce corps qui n'est plus qu'une enveloppe n'est pas sans rappeler ce « liegen-lassen » chez Schreber, ou la « pelure » de Joyce lorsqu'elle écrit :

> Elle s'est libérée du dernier fardeau. Elle n'a plus rien. Elle fait le compte de tout ce qu'elle porte : 1 un manteau, 2 une jupe, 3 un corsage, 4 un slip, 5 un soutien-gorge, 6 une chaussure gauche, 7 une chaussure droite et 8 son propre corps[17].

[14] Jean-Claude Milner, ibid. p. 90.
[15] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin,* ibid. p. 28-29.
[16] ibid. p. 69.
[17] ibid. p. 131.

C'est pourquoi Unica n'a de cesse dans ses *Lettres imaginaires* de se retisser un corps. Il s'agit là pour elle, dans l'échange de correspondance entre une « Dame » et un « Monsieur », entre Elle et Lui, d'élaborer ce huis-clos de l'amour qui les unit. C'est ainsi que la Dame écrit à ce Monsieur :

> Je ne crois pas du tout à votre désir d'être avec moi. Cependant, j'ai un secret : lorsque vous travailliez à m'anéantir en vous et à m'éliminer de vous, vous avez trouvé bon de dormir, étendu, toute une nuit à l'intérieur de mon corps, pendant que, moi aussi, je dormais. Je dirais que ce fut votre réconciliation avec moi. Ce qui m'a fait du bien c'est le manque de lubricité dans votre effort d'anéantissement[18].

Comment ne pas voir dans cette correspondance imaginaire une tentative de maîtriser par l'écriture les effets destructeurs de ce huis clos amoureux, de cerner ce « secret d'un nom[19] » qu'Unica avait livré à un médecin la nuit de son internement à la Préfecture de Police, mais qu'elle n'évoque ici que par ces initiales : HB ? Il nous faut alors nous pencher sur l'œuvre de Bellmer pour mieux saisir comment Unica apparaît comme le partenaire-symptôme du dessinateur, toujours présent mais jamais directement mentionné dans son œuvre.

Dans « Télévision », Lacan écrit : «Si L'homme veut La femme, il ne l'atteint qu'à échouer dans le champ de la perversion[20] ». C'est ainsi que, dans toute son œuvre de sculpteur et d'illustrateur, marquée par la problématique du voyeurisme et du fétichisme, Bellmer ne cesse de tenter de faire exister La femme, de lui rendre sa consistance d'être sexué au-delà de la castration.

L'omniprésence de l'œil dans les dessins et les textes d'Unica marque également toute l'œuvre écrite et graphique de Bellmer. Ce thème s'impose chez lui avec une telle constance que sa route finit par croiser celle de Georges Bataille, dont il illustre deux livres majeurs *L'histoire de l'œil*[21] et *Madame Edwarda*[21]. Cette rencontre fructueuse entre l'écrivain et le graphiste ne relève point du pur hasard tant est grande l'affinité de l'érotisme torturé des dessins de Bellmer avec l'impudeur sacrilège des récits de Bataille, lui qui pense « comme une fille enlève sa robe ». Dans son *Histoire de la peinture surréaliste*, René Passeron situe Hans Bellmer parmi ces « calqueurs de rêve », dont l'œuvre porte la marque du sadisme :

---

[18] Unica Zürn, « Lettres imaginaires », *Le Nouveau Commerce,* n° 49, 1981, p. 81.
[19] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin,* ibid. p. 146.
[20] Jacques Lacan, *Télévision,* Seuil, 1974, p. 63.
[21] Georges Bataille, *Madame Edwarda Le mort Histoire de l'œil,* Editions 10/18, 1998.

> À la femme debout, figée et sentimentale, s'opposent les dissolutions organiques d'une chair non seulement désirable, mais déjà prise dans les enchevêtrements du plaisir où se perdent, non pas ses formes, mais les normes courantes de l'anatomie. Les « zones érogènes » étudiées par les sexologues, voilà ce que Bellmer dessine d'un trait souple et aigu en les mêlant à volonté, à la volonté de son érotisme anxieux, nettement sadique[22].

À travers les personnages de Bataille, tout comme dans les dessins de Bellmer, c'est le même culte du phallus qui est à l'œuvre, dans des figures imaginaires hermaphrodites et ithyphalliques. L'œil et le sexe forment ici un tout. La paupière peut cligner du sexe et le sexe tourner de l'oeil. L'imagerie phallique proliférante est, chez Bellmer, ce masque destiné à conjurer la castration.

Mais dans l'œil, il y a la pupille, la « pupilla » : la petite fille, la poupée. Ainsi chez Bellmer, le phallus se métamorphose-t-il en objet-fétiche avec sa construction de la poupée, rappelant celle de Pierre Molinier, objet qui concrétise par ailleurs les fantasmes sado-masochistes dont nous pouvons relever la trace au sein du couple Hans Bellmer-Unica Zürn, elle rêvant « d'un homme sombre qui exercera sa violence sur elle[23] » et avouant « aimer l'angoisse et la terreur », lui qui, lors de sa première rencontre avec Unica, aurait déclaré : « Je vois la poupée », transformant celle-ci en un pantin désarticulé aux poses invraisemblables.

La bille de verre, cet œil artificiel, est pour Bellmer, ce qui permet d'articuler les pensées les plus profondes :

> Une seule bille en verre multicolore était capable d'élargir les idées dans une direction évidemment plus inquiétante. Quoique moins confidentielle, elle s'offrait tout entière aux regards, laissant voir dans une extase figée les spirales de son intimité[24].

Et le spectacle de cette arrière-scène porteuse de jouissance est ce qui se dissimule derrière la forme ronde de cette bille transparente :

> La bille restait entre les doigts, suspecte comme un ricanement de fille derrière les haies. En un mot, je ne parvenais plus à trouver insignifiantes les cachotteries de ces mignonnes. Ce qui transpirait par l'escalier ou la fente des portes, lorsqu'elles jouaient au médecin, là haut dans le grenier, ce qui suintait de ces clystères au jus, ou si j'ose dire au verjus de framboise, tout cela pouvait bien prendre en somme l'apparence de la séduction, voire exciter l'envie[24].

---

[22] René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste,* Le livre de poche, 1968, p. 181-182.
[23] Unica Zürn, *Sombre printemps,* ibid. p. 44.
[24] Hans Bellmer, « La poupée », *Obliques,* n° spécial Hans Bellmer, 1979, p. 61.

Chez Bellmer, à travers la figure de la poupée, se dessinent les visages de ses inspiratrices, celui de cette jeune cousine Ursula, âgée de seize ans, dont il s'est épris, et tout aussi bien celui d'Unica, que Bellmer n'hésite pas à faire figurer nue et ligotée pour illustrer la couverture d'un numéro de la revue *Le surréalisme même*. Mais plus profondément, c'est des fantasmes mêmes de Bellmer dont il s'agit, comme le souligne André Breton lorsqu'il évoque « une adolescente, la femme éternelle, pivot du vertige humain, qui a retenu Bellmer dans les affres de la création et la vie imprévisible des golems dont participe sa poupée ».

Plus encore, c'est peut-être la poupée « Olympia » des *Contes* d'Hoffmann dont Spalanzani a monté les rouages et dans lequel l'Homme au sable a inséré des yeux, qu'il nous faut ici invoquer, tout comme Freud l'a fait dans *L'inquiétante étrangeté*[25]. La naissance de la poupée témoigne en effet de ce que Bellmer appelle « la confirmation par le hasard ». À la même époque où il reçoit de sa mère une caisse de jouets retrouvée au cours d'un déménagement, il va voir les *Contes* d'Hoffmann. « L'image projetée par le monde extérieur, écrit Constantin Jelenski, se superpose alors plus étroitement à celle de son excitation dominante ». Mais au-delà de ces évènements biographiques contingents, la poupée Olympia, fille artificielle du Docteur Coppélius, n'annonce-t-elle pas, comme Bellmer le dira plus tard, « la solution ». Solution qui passe précisément par sa rencontre avec Unica, que, bien après, dans une lettre adressée à son ami le Docteur Ferdière, il identifie au « mannequin », des *Contes* d'Hoffmann en évoquant ces propos du Docteur Weiss : « Je suis très frappé, elle est apathique, prostrée... elle me fait penser à l'automate des "*Contes* d'Hoffmann" (la poupée Olympia, qui sait dire oui, oui... non, non etc.[26]) ».

Une telle poupée, « pleine de contenus affectifs » n'est pas pure représentation, simple « réalité fictive », mais se constitue bien plutôt comme « un amalgamme de la réalité objective et de la réalité subjective ».

Les anagrammes entre mots et corps

Bellmer établit une analogie entre le corps et le rêve :

> Le corps, comme le fait le rêve, peut capricieusement déplacer le centre de gravité de ses images. Inspiré par un curieux esprit de contradiction, il superpose à quelques-unes ce qu'il a enlevé aux autres, l'image de la jambe par exemple sur celle du bras, celle du sexe sur l'aisselle, pour en faire des « condensations », des « preuves d'analogies », des

[25] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté,* Gallimard, 1985.
[26] Hans Bellmer & Unica Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière,* éd. Alain Chevrier, Séguier, 1994, p. 88.

> « ambiguités », des « jeux de mots », d'étranges « calculs de probabilités anatomiques[27] ».

Bellmer explicite cette anatomie fantastique dans sa *Petite anatomie de l'image*[28], dont le texte, tout comme chez Unica, se trouve ponctué par de multiples anagrammes.

Dans l'œuvre de Bellmer, comme dans celle d'Unica, s'instaure en effet un isomorphisme entre les anagrammes du corps et les anagrammes des mots, témoignant de ce que le langage est le phénomène premier de la corporéité. Mais ce travail sur les anagrammes, qui tisse un lien entre les œuvres respectives de ces deux artistes, souligne peut-être davantage encore le rôle de la lettre, cette unité élémentaire du corps comme de la phrase, dans le traitement possible de la jouissance. Pour Bellmer, « le corps est comparable à une phrase qui nous inviterait à 'la' désarticuler pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses contenus véritables[28] », proposition qui répond à cette autre, symétrique, qu'il fait figurer dans une préface à *Oracles et spectacles*, un recueil d'anagrammes d'Unica : « la phrase est comparable à un corps qui nous inviterait à "le" désarticuler, pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses contenus véritables[29] ».

La pratique des anagrammes remonte à l'Antiquité. Dans l'ancienne Grèce, elle relève de l'oniromancie, c'est-à-dire de la divination par le nom, telle que l'évoque par exemple le poète Licophron l'Obscur. Bellmer souligne la dimension de l'inconscient qui préside à leur fabrication :

> L'anagramme naît, si l'on regarde de très près, d'un conflit violent, paradoxal. Elle suppose une tension maximale de la volonté imaginative et, à la fois, l'exclusion de toute intention préconçue, parce qu'elle serait stérile. Le résultat semble, d'une façon un peu insolite, être dû à l'intervention d'une conscience « autre », plutôt qu'à la propre conscience[29].

Dans sa *Petite anatomie de l'image ou de l'inconscient physique*, Bellmer nous livre ainsi le poème anagrammatique originel qu'il élabora avec Nora Mitrani. Ce travail de déconstruction-reconstruction à partir de l'incipit *Rose au cœur violet*, en brisant le sens initial, ouvre sur l'invention, sur une imagination des possibles. Il engendre une mobilité du texte en décelant, par le seul jeu de la permutation des lettres, un sens tout autre.

---

[27] Hans Bellmer, « Les jeux de la poupée illustrés de textes de Paul Eluard », *Obliques,* n° spécial H Bellmer, 1979, p. 91.
[28] Hans Bellmer, *La petite anatomie de l'image,* Eric Losfled, 1978, p. 43-44.
[29] Hans Bellmer, « Post-scriptum à 'Oracles et spectacles' de Unica Zürn », *Obliques,* n° spécial Hans Bellmer, ibid, p. 109-111.

Rose au cœur violet[30]

Se vouer à toi ô cruel
À toi, couleuvre rose
O, vouloir être cause
Couvre-toi, la rue ose
Ouvre-toi, ô la sucrée

Va où surréel côtoie
O, l'oiseau crève-tour
Vil os écœura route
Cœur violé osa tuer

Sœur à voile courte – écolier vous a outré
Curé, où Eros t'a violé – ou l'écu osera te voir
Où verte coloriée sua – cou ouvert sera loi

O rire sous le couteau
Roses au cœur violet

Cette métamorphose littérale puise sa source dans l'énergie de la pulsion. Comme le remarque Alain Chevrier, chacun de ces vers renvoie en effet à une signification sexuelle plus ou moins déguisée, mobilisant des thèmes freudiens, ceux des *Trois Essais* par excellence en ce qu'ils évoquent peut-être plus encore les travaux de certains devanciers : la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing dont Magnus Hirschfeld a contribué à souligner l'importance.

Unica, tout comme Bellmer, ne cesse de se livrer à cette pratique obsédante des anagrammes. Leur composition relève de la « poésie littérale », de cette nouvelle forme d'écriture automatique qui se loge au niveau des lettres, comme l'explique Bellmer :

> Les anagrammes sont des mots, des phrases obtenus par une permutation des lettres, dont se compose un mot, une phrase donnée. Il est étonnant que — depuis l'intérêt renaissant consacré aux créations verbales des aliénés, des médiums et des enfants — l'on ait guère pensé à cette interprétation anagrammatique du marc de café des lettres de notre alphabet.

La pratique des anagrammes vient s'inscrire dans ces « jeux à deux », selon l'expression d'Unica, au sein du couple Hans Bellmer-Unica Zürn. C'est là, pour Unica, un moyen de se retisser un corps, une tentative

[30] Hans Bellmer & Unica Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière, ibid.* p. 126.

d'accéder à ce désir qui lui est interdit. Le désir est en effet ce qui noue l'écriture au dessin et Julien Gracq dit toute son admiration pour « l'arabesque verbale qui, sous sa guirlande d'anagrammes, s'entrelace avec une exceptionnelle congruence aux dessins de Bellmer[31] ».

Pour le sujet psychotique, la production textuelle constitue un dépôt de jouissance, et c'est pour celà qu'elle acquiert pour lui valeur curative. Les poèmes-anagrammes d'Unica ont cette fonction d'objet (a), soit d'engendrer un tel dépôt mais ne suffisent point toutefois, chez elle, à opérer ce vidage. Aussi, tout comme dans les *Contes* d'Hoffmann, Nathanaël suite à sa rencontre avec Coppola — le marchand d'yeux — se trouve réduit à l'état de marionnette désarticulée agitée au caprice de l'Autre et se jette du haut du beffroi de la ville, Unica n'a plus d'autre solution, dès lors que sa pratique des anagrammes ne parvient plus à endiguer sa jouissance, que de se précipiter à travers le cadre de la fenêtre pour percer ce mystère de la différence des sexes et renouer avec ses noces d'enfance, en épousant l'Homme-Jasmin : « l'ennemi mortel ».

« Der Tod ist die Sehnsucht meines Lebens » (« La mort est le désir passionné de ma vie »), tel est le titre donné par Unica à l'une de ses anagrammes :

> Ich seh', es eilen bitt'ren Mund's des Todes
> Stunden herbei. Es Ist leicht – des Mondes
> Stoss hebt dich in Sterne. Leidensmuede
> stoss' mich Hund bitte in des Endes Leere.
> Dort ist es, den ich Blinde sehen muesste.
>
> (Elle se hâtent, les heures de la mort, je vois leurs bouches amères
> Comme c'est facile... si la lune
> d'un rayon te touche, elle t'enlève vers les étoiles
> Assez de souffrance, Chien de l'Hadès, je t'en prie,
> pousse moi dans le vide.
> Aveugle ici -inéluctablement je vais voir[32]).

Le scénario sera dès lors conforme à ce qu'elle avait écrit dans *Sombre printemps*, attestant par là de la confusion du réel et du symbolique : « Elle sort son plus beau pyjama de l'armoire et le met. Pour la dernière fois, elle s'admire dans la glace. Elle se voit ricocher en bas, sur le sol, et imagine

[31] ibid. p. 133.
[32] Marcelle Fonfreide, « Approche d'Unica Zürn », *Le Nouveau Commerce,* supplément au n° 49, 1981.

son beau pyjama plein de terre et de sang[33] ». Reportons-nous ici pour conclure à ce superbe texte, « L'alerte écarlate », que Patrick Waldberg consacre à Unica dans *Les demeures d'Hypnos* :

> Je suis, donc je rêve, mon nom est Unica.
>
> ...
>
> Vertige, voltige, corde lisse où l'on hisse le pavillon de l'espoir
> parmi le volètement des chauves-souris de la peur. Nul chapiteau
> sinon les dômes jumeaux de deux prunelles somnambuliques.
> Nul autre filet que la résille tressée des minutes et des heures.
>
> ...
>
> Je suis cette flèche immobile et qui vole et tombe, tombe,
> jusqu'au cruel éveil. Pâle hiver, hiver dur et limpide,
> quand me saissiras-tu pour me figer dans ton gel ?
>
> ...
>
> Combien de temps encore ces buissons d'yeux sous ma fenêtre,
> et la dentelle de mes journées, et la terreur de mes greniers ?
>
> ...
>
> Unica est mon nom et ma propriété. C'est l'envol. Le temps
> est à la neige. Le ciel tremble. Il n'y a pas d'ailleurs[34].

Université Rennes I

[33] Unica Zürn, *Sombre printemps,* ibid. p. 97.
[34] Patrick Waldberg, « L'alerte écarlate », *Les demeures d'Hypnos,* La Différence, 1976, p. 357.

Willard Bohn

Poésie critique de Benjamin Péret

En 1918, plusieurs mois avant la fin de la guerre, les futurs surréalistes commençaient à écrire de la poésie critique. Cherchant à évoquer, à reproduire et à recréer d'autres œuvres d'art (y compris la poésie), ils utilisaient plusieurs procédés littéraires. Parmi ceux-ci figuraient l'imitation, la citation, la traduction et la transposition. Chaque texte de Louis Aragon était axé sur une équation métaphorique mais employait aussi de nombreuses images métonymiques[1]. Philippe Soupault favorisait la métonymie dans ses poèmes critiques mais utilisait de nombreuses métaphores[2]. Puisque les deux tropes jouent un rôle fondamental dans la communication, comme Roman Jakobson l'a montré, cette situation n'a rien de surprenant[3]. Quoique l'un des deux modes puisse prédominer sur l'autre, le discours est gouverné par la similarité aussi bien que par la contiguïté. Ce qui rend les textes de Benjamin Péret si remarquables, c'est que sa vision poétique est presque entièrement métaphorique. Le rôle de la métonymie étant sévèrement réduit, les relations contigües sont relativement rares. Cela décrit les œuvres de Péret en général, qui se caractèrisent par une haute densité métaphorique. Parmi l'imagerie kaléidoscopique on trouve surtout des métaphores empruntées aux sciences et aux mathématiques.

[1] Voir Willard Bohn, *Marvelous Encounters: Surrealist Responses to Film, Art, Poetry, and Architecture*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, p. 21-35.
[2] Voir *ibid.*, p. 36-44.
[3] Roman Jakobson, « Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances », *Fundamentals of Language*, par Roman Jakobson et Morris Halle, 2e éd., The Hague, Mouton, 1971, p. 69-96.

Publié dans *Les Feuilles Libres* en avril 1922, l'un des poèmes critiques les plus intéressants s'inspirait de plusieurs disciplines à la fois. Rendant compte du *Calendrier cinéma du coeur abstrait. — Maisons* de Tristan Tzara, qui comprenait dix-neuf gravures sur bois de Jean Arp, Péret se réfèrait à la géométrie analytique, à la physique et à la chimie:

> Quand je dis un cela peut aussi signifier deux. Une pomme tombe d'un point X sur un plan Y. La Pomme éclate comme une trompette en touchant le plan J. Qu'est devenu le point X ?
> Dans un tube de Crookes sourit un estomac à côté d'un danseur monocle. Comment allez-vous Tzara ? — Pas mal, merci, et vous ?
> Il n'y a aujourd'hui que des prêtextes, mais ils ne tuent pas toujours, telle cette fin de « *Maison Flake* » :
>
> [Il cite les neuf derniers vers]
>
> Après cela, si les étoiles se cristallisent, si les barbiers deviennent des empereurs, si le tabac nourrit les poissons d'eau douce, est-ce notre faute à nous qui voulons vivre comme des épingles ? Quelquefois un cheveu passe. Si on le suit, on arrive à une grande ville qui ressemble à Paris, mais qui n'est pas Paris. Quant aux singes du langage laissez-les à l'aire libre ils se décomposeront rapidement et de si jolis papillons chimiques s'envoleront de la charogne et iront plus loin exploser en répandant des vapeurs où l'on retrouvera les parfums mélanges du citron et du peroxyde d'azote.
> Croyez-moi ou ne me croyez pas, ce livre est un beau livre, utile comme un shampooing, agréable comme une locomotive, et que je ne suis pas près d'oublier.

La première phrase rappelle plusieurs manifestes de Tzara et illustre son style paradoxal. D'une part, elle est manifestement absurde. Si une lettre peut posséder une valeur numérique (a = 2), un numéro ne peut pas représenter un autre numéro (1 = 2). D'autre part, la phrase évoque la poétique des deux écrivains. Comme Tzara, dont les œuvres sont férocement anti-logiques, Péret n'a pas peur de se contredire. Comme lui, il refuse d'assigner une valeur permanente à ses mots parce que la poésie — comme le discours en général — est souvent indéterminée. Si la pensée se fait dans la bouche selon Tzara, c'est l'auditeur qui doit décider ce que les paroles signifient.

Les trois phrases suivantes se réfèrent à un problème connexe qui complique la tâche du lecteur: le caractère peu conventionnel de l'inspiration de Tzara. Puisqu'il rejette des principes traditionnels tels que l'unité organique et le développement logique, ses textes paraissent incohérents. Comme la phrase initiale, donc, cette section illustre les défauts du rationalisme cartésien. Tandis que la poésie traditionnelle ressemble à la géométrie euclidienne, qui est limitée à trois dimensions (X, Y, Z), les

textes de Tzara ressemblent à la géométrie non-euclidienne, qui possède un nombre indéfini de dimensions (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J...) Tandis que la fameuse pomme d'Isaac Newton se bornait à l'univers que l'on connaît, celle de Tzara lui permet d'entrer dans d'autres domaines. Si les poètes sans imagination, les géométriciens et les pommes procèdent tous d'une manière linéaire, l'itinéraire dadaïste est plus détourné, plus irrégulier et plus imprévisible. À la fin, la pomme de Tzara éclate — comme une sonnerie de trompette — quand elle heurte le plan J. À ce moment, son point d'origine n'a plus d'importance. Ce ne sont plus les intentions de l'auteur qui comptent mais l'impact du poème sur le lecteur.

À ce point, Péret compare la poésie de Tzara à un appareil qui révolutionna l'étude de la médecine. Vers la fin du XIXe siècle, Sir William Crookes inventa un tube radiographique qui permettait aux médecins de voir l'intérieur de leurs clients pour la première fois. Comme cette invention épatante, les œuvres de Tzara fournissent un aperçu précieux d'un domaine qui n'était pas accessible auparavant. Inspiré par l'exemple du poète, Péret braque le tube de Crookes sur le livre qu'il a devant lui et découvre un nouveau monde surprenant. Puisque les rayons X révèlent des structures internes, Péret situe le nouveau monde à l'intérieur du tube, dans une version primitive de « l'un dans l'autre ». Tout à coup il découvre l'auteur — qui est reconnaissable de son monocle — dansant avec un estomac charmant au centre de l'univers qu'il a créé. Guidant sa partenaire à travers la piste de danse, Tzara rend la salutation de Péret sans perdre son sang-froid. Entre autres choses, cet événement se réfère à la conclusion du *Calendrier cinéma du cœur abstrait*, qui occupe la première moitié du livre. Dédaignant toute tentative de clôture formelle, Tzara salue trois de ses collègues dadaïstes : Arp, Francis Picabia, et Georges Ribemont-Dessaignes.

Citant neuf vers d'une des *Maisons* qui occupent la seconde moitié du volume, Péret explique que les œuvres de Tzara sont des « pré-textes » plutôt que de véritables textes. Si les œuvres traditionnelles sont très structurées, les siennes constituent des exercices formels. Péret montre ses propres dons poétiques dans la section suivante, qui grouille d'images frappantes. Ne nous blâmez pas, exclame-t-il, si les étoiles commencent à se cristalliser, si les barbiers acquièrent des prérogatives royales ou si les poissons se mettent à chiquer du tabac. Nous ne sommes que des catalyseurs. Notre tâche en tant qu'épingles est de piquer et de repiquer le corps social jusqu'à ce qu'il réagisse. Qui peut prédire ce qui arrivera après cela ? La chose la plus importante, ajoute-t-il, c'est de profiter de n'importe quelle occasion qui se présentera. Comme un autre Tristan l'a découvert quand il rencontrait Iseut, la poursuite d'un seul cheveu peut avoir des

conséquences énormes. Un simple voyage peut se transformer en une quête merveilleuse. Voilà ce que les « singes du langage » — c'est-à-dire les écrivains traditionnels — ne comprennent pas. Puisqu'ils symbolisent la pourriture, Péret s'amuse à les imaginer se décomposant au soleil. Pour en finir, il transforme les sous-produits de la pourriture en une nuée de papillons.

Le texte se termine à ce point avec un jugement enthousiaste et deux comparaisons à la Lautréamont. Le livre de Tzara est aussi puissant qu'une locomotive et aussi utile qu'un shampooing ! Ainsi, malgré son inspiration ultra-moderne, le volume finit par illustrer deux principes traditionnels. Comme le poète Horace le recommanda il y a deux mille ans, c'est agréable à contempler et extrêmement pratique.

En mars 1922, la galerie Paul Guillaume fut le site d'une exposition importante par Giorgio de Chirico. Composée de cinquante-cinq tableaux par le fondateur de la *scuola metafisica*, elle attirait beaucoup d'attention à l'époque. Puisque les surréalistes admiraient les œuvres de Chirico depuis longtemps, André Breton contribua une introduction au catalogue[4]. Comme il arrivait souvent quand Breton écrivait pour le grand public, elle prit la forme d'un essai traditionnel. Adoptant un style professoral, il n'essaya pas d'invoquer la muse surréaliste. « J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation », proclama-t-il. « C'est à Giorgio de Chirico qu'il appartient d'en fixer impérissablement le souvenir ». Rendant compte de l'exposition en septembre, par contraste, Péret adopta une approche créatrice.

> Après avoir regardé le monde, G. de Chirico sourit de toutes ses dents et demanda à son voisin de table :
> — Idiot, tout cela est faux, n'est-ce pas ?
> Non content d'intervertir l'ordre des facteurs il pose de nouvelles équations où l'on retrouve toujours la même inconnue : x = 2 + 2. Il préfère lui qui s'y connaît une paire de claques à un coucher de soleil sur la grève.
>
> Ayant compris ce qu 'il ne fallait pas comprendre : *La Révélation du solitaire, La Récompense du devin, Le Rêve de Tobie, Le Printemps de l'ingénieur,* il établit un nouveau circuit, puis satisfait de lui partit à cheval sur une lampe à acétylène droit devant lui vers Jérusalem. Jérusalem délivrée... Par qui ? par G. de Chirico — mais délivrée du Christ et non des Turcs (heureusement !)
> Après avoir regardé dans le cimetière les beaux tombeaux il vit quelques

[4] André Breton, « Giorgio de Chirico », *Littérature*, nº 11, janvier 1920, p. 28-29. Réimpr. dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet et al., Gallimard, 1988, vol. I, p. 251-52.

> morts qui s'agitaient dans leur tombe. Il les aida à sortir de leur trou et se laissa conduire par eux à une usine où des tours fabriquaient toute une orfèvrerie sentimentale. Un mannequin guidait la machine qui ne se trompait jamais. Trois oranges tournaient autour et traçaient une circonférence de 4 mètres de diamètre en 2 minutes. Dans un coin il y avait diverses planètes qui effectuaient leur habituel mouvement de rotation, et une sorte de petit animal qui se rattachait au crapaud par le charme et au serin par la forme, et qui sautait de l'une sur l'autre sans se reposer. Alors Chirico s'arrêta et sourit de nouveau. Il avait compris.

Si l'imitation est la forme de flatterie la plus sincère, selon le proverbe, ce texte est extrêmement sincère. Empruntant plusieurs images à l'iconographie chiriquienne, Péret cherche surtout à reproduire son style énigmatique. Au lieu de concentrer son attention sur les tableaux, dont il mentionne quatre titres, Péret crée un portrait-collage du peintre lui-même. Contrairement au texte précédent, qui contient une série de métaphores chevauchantes, celui-ci représente une parabole esthétique. Malgré plusieurs références scientifiques et mathématiques, le modèle principal est sacré plutôt que séculier. Peignant de Chirico comme un prophète biblique, Péret évoque ses pouvoirs miraculeux avant de le suivre sur son voyage épique à la Terre Sainte. Dans ce contexte, les mots-clefs se révèlent être « regarder » et « comprendre ». Comme ses ancêtres prophétiques, de Chirico est un voyant doué d'une compréhension surnaturelle. Comme eux, il perçoit le vrai caractère du monde et comprend le secret de l'existence.

Consacrée à ce sujet, la première section raconte comment le peintre est arrivé à rejeter le réalisme conventionnel. Persuadé que les descriptions traditionnelles du monde étaient fausses, il inventa une nouvelle méthode radicale de peindre la réalité. Comme Copernic plusieurs siècles avant lui, Péret suggère que de Chirico a trouvé une série d'équations qui décrivent la relation entre l'homme et l'univers avec plus de précision. Après que l'ancien système eut été complètement révisé, certains objets sont devenus plus proéminents et d'autres se sont perdus dans l'arrière-plan. On a découvert, par exemple, qu'une paire de claques valait plus qu'un coucher de soleil. En fait, des objets quotidiens se trouvent partout dans les tableaux chiriquiens, où ils acquièrent des proportions mythiques. Ayant rendu les planètes à leur orbite correcte, comme Copernic qui montra qu'elles tournaient autour du soleil, le peintre se prépare à fonder une Nouvelle Jérusalem. Symbolisant son dévouement à l'esthétique moderne, il prend une lampe à acétylène pour son coursier plutôt que Pégase. Comme le

héros de *La Gerusalemme liberata* (1575), qui chassa les Turcs de la capitale sacrée, de Chirico veut libérer la ville des Chrétiens qui les ont remplacés. Désormais, sans doute, elle sera la demeure des surréalistes.

Arrivant à Jérusalem, de Chirico rencontre plusieurs cadavres qu'il réussit miraculeusement à ressusciter. Puisque les fantômes jouent un rôle capital dans ses tableaux, il sert de médiateur entre la vie et la mort. En revanche, les morts lui présentent un nouveau domaine merveilleux qui coïncide avec sa propre vision du monde. En effet, la scène mystérieuse possède une ressemblance frappante avec de nombreux tableaux du peintre. La plupart de ses premières œuvres, par exemple, montrent une place déserte dominée par une grande tour. D'autres tableaux sont habités par des mannequins sans visage, témoins silencieux à la condition humaine. S'ils sont immobilisés, comme des bêtes préhistoriques emprisonnées dans un bloc de glace, Péret les transforme en des êtres vivants engagés dans diverses activités. Comme les employés d'une usine, le mannequin et les tours guident leurs machines dans une série de manœuvres habiles.

Les ouvriers que l'on n'a pas assignés à une machine accomplissent d'autres tâches. On se demande quelles capacités les planètes pourraient posséder, mais les trois oranges sont évidemment des dessinateurs mécaniques accomplis. Par contraste avec les premiers employés, elles ne jouent aucun rôle dans l'iconographie chiriquienne. Quoique plusieurs tableaux montrent des fruits et des légumes, les oranges n'y figurent pas. Comme les planètes mystérieuses, elles se réfèrent non à des motifs spécifiques mais au penchant du peintre pour des métaphores cosmiques. Dans plusieurs œuvres, par exemple, l'artiste créateur est présenté comme un Architecte céleste absorbé dans l'étude de ses dessins ou comme un Astronome sondant l'énigme de l'univers.

La bête curieuse qui saute d'une planète à l'autre est plus difficile à expliquer. Quelle sorte d'animal ressemble à un crapaud, d'une part, et à un serin d'autre part ? Moitié oiseau et moitié amphibie, il n'a rien à voir avec la peinture chiriquienne. De plus, on se demande si les crapauds sont vraiment charmants, ainsi que Péret le prétend. Après un moment, on s'aperçoit qu'il se réfère non pas à de Chirico mais au Comte de Lautréamont, dont l'œuvre fourmille de créatures bizarres et de comparaisons scandaleuses. Reflétant sa perversité calculée, Lautréamont trouve que les choses repoussantes sont attirantes et vice versa. « Qu'as-tu donc fait de tes pustules visqueuses et fétides », demande-t-il à un crapaud passant, « pour avoir l'air si doux[5] ? » Outre des animaux dégoûtants, *Les*

[5] Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, éd. Maurice Saillet, Librairie Générale Française, 1963, p. 87.

Chants de Maldoror grouillent de juxtapositions surprenantes et de scènes inquiétantes. Regardant les diverses activités se déroulant devant lui, de Chirico est frappé par les similarités entre la technique de Lautréamont et la sienne. Se rendant compte de la situation immédiatement, il commence à sourire. Comme un explorateur loin de son pays natal, il est ravi de rencontrer quelqu'un qui parle sa langue.

Péret employait une stratégie différente trois ans plus tard, quand il accepta d'écrire une préface pour le catalogue d'une exposition par Joan Miró[6]. Si la première exposition du peintre à Paris n'attirait pas d'attention, la deuxième, qui eut lieu en juin 1925, fut un succès de scandale. Composée de trente et une œuvres, elle concentrait sur la période entre 1921 et 1924. Pendant ces années fructueuses, Miró explorait trois styles différents. Abandonnant sa première manière réaliste, il flirtait brièvement avec le précisionnisme avant d'adopter un mode radical qui signalait sa conversion au surréalisme. Comparée à l'art de Miró, la poésie de Péret est relativement homogène. Possédant une logique perverse et un faible pour l'automatisme psychique, elle ne présente pas de problème grammatical. De tous les surréalistes, comme J. H. Matthews le déclare, « Péret est le poète qui a respecté le principe de l'écriture automatique avec la plus de fidelité[7] ». Se déguisant en récit traditionnel, le texte combine des procédés conscients et inconscients sans perdre Miró de vue.

> Un jour que je descendais l'avenue des Champs-Elysées, un monsieur obèse, décoré de la Légion d'honneur et des Palmes académiques, m'accosta et me demanda poliment:
> — Monsieur, pourriez-vous m'indiquer où est l'arbre à sardines ? Je lui avouai mon ignorance et lui énumerai les diverses espèces d'arbres que je connaissais : l'arbre à saucisson, l'arbre à serrure, l'arbre à vinaigre, l'arbre à hussards de la mort, l'arbre à mouchoirs agités en signe d'adieu, l'arbre à cures, l'arbre à bicyclette, l'arbre à gaz, l'arbre à lunettes, et bien d'autres encore, mais à chacun il hochait doucement la tête en signe de dénégation ; puis, comme il insistait : « Je veux voir l'arbre à sardines ! », je l'envoyai chez Joan Miró qui a, quelque part, une précieuse plantation d'arbres mystérieux qui chantent des symphonies héroiques les jours d'enterrement et des marches nuptiales lorsqu'un roi d'une quelconque Bulgarie est, au cours d'une promenade sentimentale, décapité par un enfant de douze ans.
> Et sachez que cet homme petit, au regard étrange, a vu dans votre corps le fragment d'os d'où sortira, tout à l'heure, une légion d'hirondelles annonciatrices de la découverte de l'Amérique ;

[6] Benjamin Péret, «Les Cheveux dans les yeux», *Exposition Joan Miró*, Galerie Pierre, 12-27 juin 1925. Réimpr. dans Péret, *Œuvres complètes*, Corti, ,vol. VI, 1992, p. 298.
[7] J. H. Matthews, *Surrealist Poetry in France*, Syracuse, Syracuse University Press, 1969, p. 51.

> sachez que vos chaussures n'ont plus aucun mystère pour lui, qu'il sait exactement quelle quantité de liqueur séminale entre dans la composition de votre gilet, ce qu'on peut esperer de votre foie et de cet âne qui s'obstine à ne pas braire parce qu'on lui a refusé les derniers sacrements à l'occasion de son cinquième anniversaire. Et pourtant, il a bien droit à ces sacrements, lui le descendant direct et unique — unique comme le regard du sauvage qui voit pour la première fois de son existence une pierre à fusil s'unir à un géranium — de saint Pierre et de la bosse du dromadaire ailé qui, un soir d'automne, s'enfuit du harem de Haroun-al-Rachid, pour aller quêter, sur les routes de nuages, le gland des pauvres.

Datée du 23 avril 1925, la préface est divisée en deux moitiés, chacune centrée sur une image empruntée à l'iconographie de Miró. Faisant contraste avec la première section, qui évoque la première manière du peintre, la deuxième section se consacre à son style surréaliste. Si le texte possède un joli titre : « Les Cheveux dans les yeux », c'est complètement gratuit — comme d'autres titres de Péret. Il n'a pas plus de rapport au texte qu'il présente qu'aux tableaux de Miró. À part ce problème, dont le lecteur ne se rendra compte que plus tard, l'histoire commence sans incidents. Se promenant sur un boulevard parisien, le narrateur rencontre un étranger, évidemment un professeur distingué, qui lui demande des renseignements. Ce personnage avait une signification particulière pour l'auteur, qui l'employa dans une autre œuvre l'année précédente[8]. Dans les deux cas, il est facilement reconnaissable à cause de son obésité. S'il échangeait plusieurs insultes dans le premier texte, le second scénario exige qu'il soit très poli.

Bien que des visiteurs nombreux demandent des renseignements tous les jours à Paris, la plupart cherchent un musée ou un monument historique. Mais nous apprenons bientôt que le professeur n'est pas un touriste ordinaire. Tournant le dos à la Tour Eiffel, il dit qu'il cherche un arbre à sardines dont il a entendu parler. Cette phrase introduit le motif central de la première section, qui reparaîtra dans des versions multiples : l'arbre merveilleux. De plus, elle permet à Péret d'introduire plusieurs images automatiques en développant ce thème en plus de détail. Puisque aucun des arbres fantastiques qu'il mentionne ne satisfait le professeur, il lui conseille de aller voir Miró, qui dispose de toute une plantation. En fait, plusieurs tableaux de sa première période « réaliste » contiennent des arbres stylisés, dont la forme capricieuse semble avoir capté l'attention de Péret. Frappé par leur apparence exceptionnelle, qui était purement décorative

[8] Benjamin Péret, dialogue sans titre, La Révolution Surréaliste, vol. I, nº 1, 1 décembre 1924, p. 9.

à l'origine, il en déduit qu'ils possèdent des talents exceptionnels, par exemple, qu'ils savent chanter. Leurs voix collectives fournissent un bel accompagnement pour des tristes occasions, comme des funérailles, et pour des occasions joyeuses, comme un mariage ou — ici Péret s'abandonne à l'humour noir — un assassinat royal.

À ce point, l'auteur s'adresse directement au lecteur. Ses premières observations ne visent pas l'exposition artistique autant que le peintre lui-même, dont le regard étrange atteste ses pouvoirs mystérieux. Peignant Miró comme un voyant, Péret emploie quatre métaphores parallèlles. Liées ensemble par les mots *voir* et *savoir*, elles évoquent l'habilité du peintre à deviner nos secrets les plus intimes. Ni les os ni les organes internes ni les vêtements ne peuvent échapper à son examen minutieux. Si l'allusion aux hirondelles pourrait se référer aux bandes d'oiseaux qui apparaissent dans plusieurs tableaux, Péret concentre son attention sur le style de Miró. Quand celui-ci commençait à explorer le surréalisme, il transformait ses sujets humains en une sorte de collage corporel. Dans *Portrait de Madame K.*, par exemple, il juxtaposait deux seins (vus d'angles différents), une tête, une oreille, un cœur et un triangle pubien. Voilà tout ce qui reste de la femme, qui est représentée par ses attributs les plus mémorables. Entre autres choses, on pense à l'observation d'Apollinaire : « Un Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre[9] ». La même remarque s'applique à Miró à cette étape de sa carrière, qui manie son pinceau comme un scalpel.

Tout à coup, nous nous rendons compte que nous avons subi la même opération (dans les deux sens du mot) que Madame K. Ayant exposé le lecteur au regard pénétrant de Miró, qui scrute les os, les chaussures, le gilet et le foie de ce dernier, Péret lui tourne le dos et commence à examiner un autre objet. La cinquième chose sur sa liste est un âne, qui possède un caractère très désagréable. Si les autres ânes révèlent leur mécontentement en brayant bruyamment, celui-ci refuse obstinément d'émettre un son. Comme l'arbre merveilleux, l'âne appartient à l'iconographie du peintre et constitue l'image centrale de la section où il se trouve. En effet, Miró a presque certainement emprunté cette image à un tableau intitulé *Potager avec un âne*, qui montre l'animal broutant l'herbe tranquillement à la campagne. Chose ironique, bien que Péret loue le style surréaliste du peintre, le tableau illustre son premier style réaliste. Cette découverte inattendue est compensée par l'imagerie délirante du texte, qui s'accélère graduellement avant d'atteindre l'âne.

[9] Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques : les peintres cubistes, Œuvres en prose complètes*, vol. II, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, 1991, p. 10.

À ce point, Péret adopte un mode entièrement automatique. Bien que les dernières lignes soient presque incohérentes, on s'aperçoit qu'elles sont gouvernées par deux mécanismes en particulier : la substitution et la conversion négative. Peu à peu, on se rend compte qu'elles incorporent les restes d'une histoire précédente — enterrée dans l'inconscient de l'auteur — que ces mécanismes ont réussi à obscurcir. Au-dessous du texte de Péret se trouve l'histoire d'un vieillard mourant qui prie un prêtre de lui administrer les derniers sacrements — sans succès. Dans la version publiée, le vieillard a été transformé en un jeune âne qui, au lieu de protester, reste obstinément silencieux. La scène n'a plus lieu à son lit de mort mais plutôt à la célébration de son cinquième anniversaire. Étant un descendant linéaire de saint Pierre — en fait son *seul* descendant — il mérite sans aucun doute de recevoir le saint Sacrement. Jouant sur l'autre sens d'« unique », Péret crée une comparaison qui rappelle la découverte du Nouveau Monde. Son protagoniste est aussi unique, dit-il, que l'étonnement d'un Peau-Rouge voyant un explorateur tirer un fusil à pierre. Chose plus étonnante encore, la pierre dans son propre fusil frappe sur un géranium plutôt que sur un bassinet de fer. Nous savons du texte sous-jacent, cependant, que sa mère était aussi sainte que son père (dont le nom fut probablement suggéré par la galerie Pierre). S'échappant d'un harem emprunté directement des *Nuits arabiennes*, elle passait le reste de sa vie à aider des gens vivant dans la misère. Dans la version de Péret, elle a été transformée en un dromadaire volant qui quête des glands, au lieu des aumônes, pour les pauvres.

Illinois State University, États-Unis

Alain Chevrier

Les sonnets surréalistes

Le sonnet surréaliste peut paraître une contradiction dans les termes : une forme traditionnelle, dite « fixe », emblème d'un néoclassicisme qui perdure, et qui évoque un barrage ou une cage, — et le mot « surréaliste », synonyme de dictée de l'inconscient, et de révolte contre toutes les contraintes.

Nous ferons ici la recension de ces poèmes, et nous limiterons nos analyses à la morphologie poétique. Dans cette version abrégée, nous ne pourrons donner les textes, ni nos essais de déchiffrage, ou plutôt de défrichage, de leurs sens.

Trois petits sonnets en écriture automatique

Trois sonnets de Breton, Aragon et Éluard, chacun dédié à Soupault, ont paru sous la rubrique « Trois poètes » dans *La Vie des lettres et des arts* en avril 1921[1], une revue dirigée par Nicolas Bauduin, l'inventeur du « paroxysme ».

Le premier, intitulé « Vie privée », est signé Louis Aragon.

Ce sonnet en *abba abba ccd ece* serait classique, n'était la rime orpheline à l'antépénultième vers (on attendait une rime en *–esse*, facile à trouver), et la rime enchevêtrée cd ece. Les rimes sont riches, avec respect de l'alternance en genre, sauf au tercet fautif. Pas de ponctuation, mais des majuscules à l'intérieur des vers. Un rejet : « l'incertain / Regard ».

[1] Breton, André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 402.

Le titre « Vie privée » se moque de la poésie personnelle.

Le poème débute sur un collage d'affiche, avec « bottines » en lettres capitales, comme dans *le Paysan de Paris*.

Le narrateur adresse son poème galant à une femme : « Nu satin », « Madame ». Il joue avec les clichés et les vieilloteries : « grâces enfantines ». Par contraste, il use avec insolence d'un style oral, et même prosaïque : « alors et c'est l'essentiel » (avec une diérèse peu commune en style non soutenu).

La chute éclaire rétrospectivement l'abolition de la censure lors de l'écriture du poème : « Je perds la raison des raisons ». Il perd la rime et la raison.

Le second, intitulé « Titre », est d'André Breton

La forme est parfaitement régulière (*abba abba ccd ede*) et les rimes riches. Ponctuation absente également.

Le titre est le mot « Titre », autoréférence à la Xavier Forneret (« Sans titre »). décrite par Raymond Smullyan (« Quel est le titre de ce livre ? »). Mais il peut avoir d'autres sens : titre honorifique, ou en chimie, en monnaie.

Le dernier, « Bouche usée », est d'Éluard.

C'est un sonnet en *abba abba ccd eed*. Les rimes sont moins riches, et peu originales. Deux vers hypométriques de 7 syllabes sont indiqués par un décalage. On note deux *e* postvocaliques terminaux devant consonne (v. 13 et 14), irrecevables en poésie classique.

Le titre peut être le contraire de l'expression « bouche fraîche ». et aussi désigner autoréférentiellement le sonnet, forme fixe usée.

Ce petit sonnet a été repris dans *Mourir de ne pas mourir (1924)*, sans l'indentation[2].

Aragon a parlé des conditions d'écriture de ce type de sonnet dans ses entretiens avec Dominique Arban[3].

Un sonnet en vers libres

André Breton, Robert Desnos, Benjamin Péret ont publié leur sketch *Comme il fait beau !* dans le n° 9 de Littérature (février-mars 1923). Ce texte est un collage (il est dédié à Max Ernst), « un pot-pourri[4] » où ils résument leurs découvertes, après Dada. André Breton y a inséré un de ses poèmes, précédé de la didascalie : « Apparition du MADRÉPORE. Il chante : »

[2] *Ibid.*, p. 144.
[3] *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968, p. 64-65.
[4] Henri Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste*, NRF, Idées / Gallimard, 1979, p. 235.

Ce poème, qui n'a rien d'une chanson, est un sonnet, en vers libres non rimés assez courts : 9.7.12.7 9.10.10.12 7.7.9 10.9.8 Le vers moyen du poème est de 126 / 14 = 9 syllabes.

L'apparition du Madrépore est dans la continuité des personnages animaux de ce sketch, et un rappel de « Le pagure dit » dans les *Champs magnétiques*.

Il est repris dans *Clair de terre*, sous le titre « Le madrépore », avec en épigraphe : « Il chante ». Le nom du personnage qui récite le poème est donc devenu le titre, et la didascalie l'épigraphe. Au vers 9, *trottoir* a été « corrigé » (*horresco referens* !) en *battoir*. Le battoir peut venir de « battre les œufs en neige...»

Marguerite Bonnet date ce poème de 1920 ou 1921 et confirme qu'il est de Breton[5] : il existe notamment un manuscrit du fonds Tzara (BLJD) sous le titre « Police des Alpes ».

Les autres sonnets de Breton

Clair de terre (1923) contient un sonnet atypique, *L'herbage rouge,* daté du 13 juillet 1923, dédié « à Denise », qui a été publié dans *Littérature* (n° 11-12 du 15 octobre 1923).

La destinataire est Denise Lévy, née Kahn, cousine de Simone Breton, qui épousera Pierre Naville en 1927.

Le titre est encore une antonymie, d'après « l'herbe verte ».

C'est un sonnet court, ou mieux un « sonnet interrompu », pour reprendre le terme de Jacques Roubaud. Il est reconnaissable à ses quatrains birimes et à son premier tercet à distique initial. Le distique initial du second tercet manque. Son auteur semble avoir noué le dernier vers avec un autre terminé par une rime (également pour l'œil).

Avec ces rejets, ces incises, on retrouve le jeune disciple de Jean Royère.

Datés du jour précédent (12 juillet 1923), les quatre poèmes intitulés *Pour Denise* sont tous en alexandrins rimés[6]. La première pièce, numérotée « I », est un sonnet. Quatrains birimes, en alexandrins avec césure à l'hémistiche. Les rimes des tercets sont enchevêtrées (cdd ece) et sans alternance. Diérèse sur « mil-ieu ». Ce sonnet se conclut lui aussi sur une phrase nominale.

Il existe enfin un sonnet tardif, intitulé « La pêche aux écrevisses », non publié en recueil, mais que lui même a rapporté partiellement et même commenté. C'est un sonnet manuscrit figurant dans l'exemplaire

[5] André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, 1988, op. cit., p. 1200.
[6] Pierre Naville, *L'Espérance mathématique,* t. 1. *Le temps du surréel.,* Galilée, 1977, p. 15-19.

de *Au lavoir noir* qui appartenait à Lise Deharme. Il est suivi de ces mots « Par jeu ce sonnet écrit pour Lise, à Montfort-en-Chalosse, entre deux chasses aux papillons », et date d'août 1935[7].

Breton est revenu sur ce sonnet dans « Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé » (Cahiers G.L.M., n° 7, 1938 [mars], p. 58).

Dans son commentaire très érotique d'un rêve quelques mois après, il reconnaît « avoir écrit par gageure » un « sonnet » (avec les pincettes des guillemets) dont il cite de mémoire le premier tercet. Et il revient à la fin sur l'hypotexte de Baudelaire, *Recueillement* : « Surgir du fond des temps le vrai Chevalier bleu[8] » rappelle « Surgir du fond des eaux le Regret souriant », qui a plus d'un point commun syntaxique et sémantique, et occupe la même place dans le sonnet.

Ces trois sonnets sont érotiques.

Les autres sonnets d'Éluard

Le sonnet intitulé « Poèmes », publié dans *Action*, n° 6, en décembre 1920, est repris dans *Répétitions* (1922), est le plus ancien du recueil : il a été écrit en mars 1914. Éluard le placera en tête de son *Choix de poèmes* en 1949.

Le titre « Poèmes » peut désigner plusieurs poèmes à faire d'après ses thèmes.

Présenté dans une typographie centrée qui est celle du recueil, c'est un sonnet hétérométrique, en alexandrins et octosyllabes : 12.12.12.8 12.12.12.8 12.12.12 12.8.12. Les alexandrins sont césurés à l'hémistiche, sauf deux trimètres romantiques. Il est en vers blancs, mais on note des assonances et quelques rimes éparses en *-ange* et en *-anche*. Ce qui n'était pas du goût de Breton et de ses amis[9].

Il appartient à ses recherches sur le langage, et incarne déjà son lyrisme amoureux. « Outre-sens » (v. 2) est autoréférentiel.

Un autre sonnet, « Le jeu de construction », dédié à Raymond Roussel, est dans le n° 8 de *Littérature* (janvier 1923), avec reproduction photographique d'une copie autographe du manuscrit :

On note un aspect ludique de construction avec des thèmes romantiques archiusés :

Les anaphores interrogatives finales font très « lyrique ».

La phrase finale est extramétrique : son prosaïsme et sa familiarité conteste le poème tout entier. Jugez le tout très dada.

[7] André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1687.
[8] *Ibid.*, p. 1219.
[9] *Aragon parle avec Dominique Arban,* Seghers, 1990 [1968], p. 64.

La subversion porte aussi sur sa forme. Ce sonnet en octosyllabes est rimé richement au début. Mais dans les deux tercets, le système se relâche : trois assonances (*ambre*, *tendre*, *récompense*, des rimes lointaines (*séchée* et *cachée*), et une rime orpheline (*lilas*).

Sur un exemplaire portant des corrections d'auteur, les sept derniers vers sont barrés, et remplacés. Le vers 7 devient : « L'hiver venu la branche penche », où la comparaison déplaisante est éliminée.

La dédicace à Raymond Roussel peut s'expliquer de diverses façons, mais le titre n'a rien à voir avec son « procédé », non encore dévoilé à l'époque.

Mourir de ne pas mourir (1924) reprend la version initiale, avec deux splendides poèmes surréalistes en trois quatrains d'alexandrins rimés, *L'égalité des sexes* et *Denise disait aux merveilles*, parus dans le même numéro de *Littérature* (n° 11-12 du 15 octobre 1923) que *L'Herbage rouge*, de Breton, inspiré par la même muse, et que *Les Gorges froides* de Desnos.

Les sonnets surréalistes de Desnos

Il existe un poème noté par Aragon pendant un des « sommeils » hypnotiques de Desnos, après le 8 octobre 1922, que Lionel Follet a publié et qu'il a présenté comme un « sonnet irrégulier » (Lionel Follet, « Un "Sommeil" de Desnos transcrit par Aragon », *Recherches croisées Aragon – Elsa Triolet* n° 5, 1994, p. 47-48).

La forme compactée est due à Aragon, qui n'a probablement pas pu identifier cette forme lors de sa transcription. L'absence de ponctuation est de lui, et mime le flot verbal.

C'est en un sonnet irrégulier aux quatrains sur 4 rimes, non parallèles, en *abab cddc eef eef*. Les alexandrins sont à césure médiane. Il présente une alternance en genre intrastrophique, mais non interstrophique, ce qui est spécifique de Desnos[10]. Les singuliers peuvent rimer avec les pluriels.

Le ton est oratoire et le sonnet pourrait être un sonnet baroque.

L'improvisation en vers de l'orateur, sur fond de prose, est très possible, mais elle peut se faire en réemployant tout ou partie d'un poème déjà écrit.

André Breton et l'assistance attendent de leur médium que, plongé dans un état de lucidité somnambulique, doué d'un pouvoir supranormal, il « parle surréaliste » et se livre à « l'écriture automatique » au sens des spirites et des hystériques sous hypnose. Il pouvait le faire en alexandrins,

[10] Cf. Alain Chevrier, « Les sonnets de Desnos », *Poétiques de Robert Desnos,* (dir : Laurent Flieder), École Normale Supérieure éditions Fontenay Saint-Cloud, 1996, p. 119-139. — *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, 1996, p. 416.

car il s'était imprégné du rythme des poèmes de Hugo et des romantiques, et pouvait les rimer de même qu'il pouvait faire des calembours, à partir des mots inducteurs.

« Les Gorges froides », dédié « à Simone » (Breton) est paru initialement dans *Littérature,* n° 11-12 du 15 octobre 1923, qui porte en exergue : « Ce numéro est consacré spécialement à la poésie ». Dans le même numéro, on trouve *L'herbage rouge* de Breton, et *Denise disait aux merveilles* d'Éluard.

Il a été repris dans la plaquette *C'est les bottes de 7 lieues que cette phrase « Je me vois »* (1926), au sein de 11 autres poèmes en vers libres.

Le titre est antonymique fondé sur l'expression : « Faire les gorges chaudes de... ». On peut aussi le rapprocher des « seins de glace » (« saints de glace »), et du froid de la mort. Evelyn Grossman évoque Théroigne de Méricourt, se fondant sur une « gorge froide » dans *La Liberté et l'amour*, mais ce poème n'a pas de connotations révolutionnaires, ainsi qu'Yvonne George, à cause de « gorge », ce qui n'est pas impossible[11].

La ponctuation est celle, laxiste, de Desnos. « Facteur triste facteur » est non ponctué. Pas de majuscule au début des vers si ce n'est pas grammaticalement justifié comme dans les autres poèmes en vers libres.

« Pour amputés » est un rejet. Le v. 7 est hypermétrique : *pour amputés ont un sinistre aspect d'opéras.* Il comporte treize syllabes, et cette syllabe de trop ne peut être que volontaire. Nous avons proposé cette reconstitution : *pour amputés ont un sinistre air d'opéras*, ce qui donne un alexandrin, et même un trimètre romantique de bon aloi. (Nous avons conjecturé que l'auteur, en se relisant, a remplacé le mot *air* qui, accolé à celui d'*opéra*, est ambigu (« *air d'opéra* »), par son synonyme *aspect*. Cette faute est volontaire.

Le poème est hybride : il se tient à mi-chemin entre l'écriture automatique et l'automatisme de la versification classique (hugolienne). Il faut faire appel à un automatisme plus graphique que verbal.

Les sonnets cachés d'Aragon

Dans le plan de son « Projet d'histoire littéraire contemporaine » (*Littérature*, n° 4, 1er septembre 1922), Aragon écrit au chapitre « Du 1er août 1914 à la mort d'Apollinaire » (10 novembre 1918) : « — Je fais un sonnet en l'honneur du général Joffre[12] ». On n'en saura pas plus.

[11] Cf. Évelyne Grossman, « L'éphémère, la syncope et la ritournelle », *Europe*, « Hölderlin / Desnos », mars 2000, n° 851, p. 165-178.
[12] Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*. Éd. Marc Dachy. « Digraphe », Mercure de France, 1994, p. XVII.
[13] Aragon, *L'œuvre poétique 1917-1920*, op. cit., 149.

Il n'a pas repris un sonnet d'un seul bloc en octosyllabes, composé pendant une garde médicale à la caserne des pompiers des Batignolles, intitulé « Satan, ses pompes et ses œuvres[13] ».

On rencontre un sonnet dans *Anicet* (1920), sur Baptiste Ajamais (André Breton)[14].

C'est un sonnet interrompu — très tôt —, ce qui en fait un sonnet d'un seul vers, un sonnet-monostiche. De ce vers on infère qu'il était en alexandrins à césure variable. *Haute école* est un terme d'équitation : allusion probable à dada !

Aragon, quand il revient au vers régulier et à la poésie néoclassique, a signalé au lecteur, dans *De l'exactitude historique en poésie* (1945), ses écarts par rapport à la norme des poèmes en vers libres[15].

C'est une invitation à les rechercher, comme on déniche des œufs de Pâques cachés dans les plates-bandes et les buissons.

On peut lire dans *Feu de joie* (1919), un « poème dans le poème », dans « Lever », dédié à Pierre Reverdy, portant sur lui-même écolier (qui comme s'évade comme Latude) :

Les décalages typographiques de ce long poème rappellent aussi Reverdy.

Le sonnet est en *abba baab cdcdxy* (*fmmf mffm fmf mff*), donc du même type qu'*Air embaumé (*cf. *infra).*

Il casse le rythme avec le dissyllabe final, la rime avec les deux vers finaux aux rimes orphelines, et le ton poétique avec le cliché final.

C'est un collage : avec interposition d'un autre texte entre les quatrains et les tercets soudés, et dispersion de ces trois parties sur trois colonnes, qui défigure le sonnet (ou plutôt le « maquille »).

La dérision est marquée par le vers très court, les rimes voyantes et le calembour (*l'habitude* / *l'habit gris*).

Aragon avait montré vendu la mèche pour ce passage en fraude dans la Préface aux *Trente et un sonnets* de Guillevic (1954).

À noter que le sonnet caché dans un plus long poème a été décrit sous le nom de « sonnet immergé » (*submerged sonnet*). On en trouve dans *Paradise Lost*, *Roméo et Juliette,* et *The Waste Land* de T. S. Eliot, mais en vers isométriques.

[14] Aragon, *Œuvres romanesques complètes*. Éd. Daniel Bougnoux et Philippe Forest. NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 80.

[15] Louis Aragon, *La Diane française* suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même,* Seghers, « Poésie d'abord », 2006, p. 98.

Il existe un sonnet dans *Le Mouvement perpétuel* (1920-1924), qu'il signale, toujours dans la préface aux *Trente et un sonnets* (1954) de Guillevic : « Ce n'est, je crois, que pour le troisième anniversaire de la mort d'Apollinaire que j'écrivis le sonnet *Un air embaumé* (le titre était affaire d'alibi) ».

Faux souvenir : le sonnet était paru dans *Littérature* n° 2, 5 avril 1919, parmi les « critiques synthétiques » de la rubrique « Livres choisis », la seule en vers, sur la réédition de *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*[16]. Son titre peut avoir deux sens : « atmosphère parfumée », ou « avoir l'air d'être embaumé ».

Autrement dit il se situe dans le camouflage, la contrebande[17], contre les interdits « formels » de l'avant-garde.

Petit sonnet *abba abba cdc dee*, respectant l'alternance en genre, et dont toutes les rimes ont la consonne d'appui : cette épitaphe est gravée dans le marbre. En une seule phrase et sans ponctuation, comme Apollinaire.

Il est présurréaliste en ce qu'il fait partie des « critiques synthétiques », où le critique associe de façon à la fois mimétique et décalée sur l'ouvrage.

Comme Aragon dit « au moins un sonnet » , il y a peut-être un autre sonnet dans *Le Mouvement perpétuel*, « Sonnette de l'entr'acte ». On peut y voir un sonnet « dénaturé » (comme l'alcool), tel ceux de Cendrars en 1916.

Ce poème, sans titre, se trouve dans « Entr'acte », une scène de *Au pied du Mur*, une pièce écrite dans l'été 1922, prépubliée dans *Littérature* (n° 11-12, octobre 1923), et reprise dans *Le Libertinage* (1924). *M. Givre,* habillé en poupon, le chante, d'où l'épigraphe : *Le Bébé parle,* qui rappelle le « Il chante » du sonnet du Madrépore (et passe du chanté au parlé).

Il est en vers « plutôt » octosyllabiques, avec des rimes croisées aux seuls vers impairs (et une rime interne au vers 11), et en quatre parties dans *Le Libertinage* (trois seulement dans le recueil, par suppression de la ligne de blanc après *corps*).

Le titre moqueur peut dériver de « chan*sonnette* » et rappelle l'anecdote de Malherbe rapportée par Racan, sur les « sonnets licencieux » : « Eh bien, Monsieur, si ce n'est un sonnet c'est une sonnette[18] ». Nous pouvons en dire autant de notre conjecture...

[16] Aragon, *Chroniques 1918-1932*. Éd. Bernard Leuillot. Stock, 1998, p. 48-49.
[17] Nadim Gürsel, *Le mouvement perpétuel d'Aragon. De la révolte dadaïste au « Monde réel »,* L'Harmattan, 1997, p. 130-137.
[18] Racan, *Poésies*. T. 1. Éd. Louis Arnoul. « Société des textes français modernes », Hachette, 1930, p. 263-264.

Dans *Les Destinées de la Poésie* (1925-1926), après un poème mettant en scène « la divine élégie » et une « Villanelle » parodique, le poème intitulé « La naissance du Printemps », dédié à un ami carabin, Jacques Decourt, est un autre sonnet.

Les quatrains à rimes croisées ne sont pas birimes. Les tercets sont collés en un seul sixain, ce qui entrave la reconnaissance de cette forme.

Le sonnet démarre bien sur ses quatrains *abab cdcd*, avec des alexandrins symétriques (sauf le v. 4 en 5/7), mais, après une césure épique au vers 7, et des alexandrins en 7/5 puis 5/7 aux vers 10 et 11, les trois premiers vers du sixain sont comptés et non rimés, enfin les trois derniers vers ne sont ni comptés (14 + 10 + 9) ni rimés, comme s'il tombait en quenouille, par une déconstruction de la forme analogue à celle du Rimbaud des *Derniers vers*. Ce qu'a noté Jean Ristat : « Il faut souligner que ce poème constitue un sonnet de caractère baroque pour ce qui est des tercets[19] ».

On peut voir dans « Compter les baisers » et dans « compte-goutte » des allusion métatextuelles au vers compté, comme le qualifiera Aragon.

Un sonnet collectif perdu

Simone Breton, dans une lettre à sa cousine du 12 avril 1924, signale, au moment où son mari et ses amis « font du surréalisme », selon son expression : « En ce moment ils jouent à faire des sonnets à six, chacun dit un vers. Peut-être vais-je te copier le premier qui est assez beau[20]) » (12 avril 1924). Elle ne le fera pas. C'est une méthode de production de la poésie du non-sens, qui va de la fatrasie au cadavre exquis. On en rapprochera le texte écrit à trois, *Le Chapelet des aiguilles,* de date inconnue*,* publié en 1988 : ce « *chapelet d'anguilles…* » égrené par Aragon, Breton et Desnos est le plus souvent en alexandrins rimés[21].

Un sonnet de Roger Vitrac

Vitrac a écrit de nombreux poèmes surréalistes en quatrains d'alexandrins avec une grande facilité. Son seul sonnet surréaliste, sans ponctuation et en alexandrins césurés à l'hémistiche avec des trimètres romantiques, se trouve dans la plaquette *Cruauté de la nuit* (*Les Cahiers du Sud*, 1927).

[19] *Ibid*., p. 382

[20] Simone Breton, *Lettres à Denise Lévy*. Éd. Georgiana Colvile. Éditions Joëlle Losfeld, 2005, p. 181.

[21] André Breton, *Œuvres complètes*. T. 1. NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1033.

Récapitulation

Les sonnets surréalistes sont une espèce rare et disparue : une forme de transition, survenue lors des débuts de l'écriture automatique. Il s'agissait, « sur des pensers nouveaux », de « faire des vers antiques ». Ils sont très rares, car leurs auteurs ne les ont pas jugés dignes de voisiner avec les poèmes en vers libres ou les proses « automatiques », ou bien ils ont été dissimulés (Aragon). Mais certains d'entre eux, notamment d'Aragon et de Desnos, sont des réussites, qui ont eu l'honneur du Lagarde et Michard, ou de l'anthologie de Jacques Roubaud[22].

Ils prouvent que l'écriture automatique n'est pas entravée par les règles traditionnelles, mais au contraire peut prendre appui sur elles : la rime fournit un point d'appel à de nouvelles connexions d'images, l'étroitesse et l'invariabilité du vers permet d'éliminer des éléments qu'on ne peut caser. Il est tout de même plus facile de faire des sonnets en écriture automatique qu'en discours ordonné. Mais il est encore plus facile de faire des vers libres que des sonnets.

Les sonnets relativement réguliers sont souvent marqués au coin d'une défaillance, pour montrer que l'auteur ne veut pas appliquer le paradigme : ainsi les sonnets « presque » réguliers d'Aragon ou de Desnos, ou le sonnet expédié en douze lignes de Breton. Le sonnet en vers libres est parodique : il a moins pour antécédent le premier sonnet en vers libres d'Antoni Lange (1888), qui est une traduction[23], que le formatage arbitraire des vers libres en quatrains et en tercets, comme la séquence de trois huitains à la fin des *Champs magnétiques*[24]. Il est à noter qu'ils ne s'attaquent pas à la forme comme l'a fait Cendrars dans ses « sonnets dénaturés » (1916), et Apollinaire dans *les Colchiques*, puisque celle-ci n'est plus leur souci.

Leur existence pratique contredit leur impossibilité théorique : la contrainte, dans leur cas, comme « règle supplémentaire », c'est l'écriture automatique, et non le sonnet, qui obéit aux règles de la versification traditionnelle. L'écriture automatique est une contrainte stylistique, composée de multiples choix et interdits : interdit de céder à une formulation banale, choix d'associations par le son ou par le sens en vue d'une surprise. C'est aussi une contrainte temporelle : la rapidité d'écriture serait le procédé qui permettrait l'abolition de la censure, et la navigation à vue au sein d'un matériel verbal préconscient, pour reprendre la topique freudienne

[22] Jacques Roubaud, *Cent vingt-huit poèmes composés en langue française. De Guillaume Apollinaire à 1968. Une anthologie de la poésie contemporaine*. NRF, Gallimard, 1995, p. 49 et 56-57.

[23] Jacques Roubaud, « Notes brèves et sommaires sur lla forme du sonnet français de 1801 à 1914 », *in* Bertrand Degott et Pierre Garrigues, *Le sonnet au risque du sonnet*, L'Harmattan, 2006, p. 288.

[24] André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 89.

de l'époque. C'est enfin une contrainte hypertextuelle : les hypotextes étant certains types de textes incohérents issus de malades mentaux et de certains écrivains (pour le fondateur en tous cas, car ensuite on a pris ses propres textes comme hypotextes).

Or justement, rappelons que la « poésie des fous » la plus incohérente était coulée dans une forme régulière, par choix des auteurs comme des médecins qui la rapportaient à l'époque (Emmanuel Régis, Pierre Quercy, etc.) Dans *Poésie et Folie* (1908), André Antheaume et Gabriel Dromard avaient étudié « la pensée rimée » et Marcel Réja, dans *L'Art chez les Fous* (1907) avait souligné le « rôle orthopédique » de la prosodie dans « l'automatisme intellectuel ». Et les « alliances de mots bizarres » des décadents avaient été assimilées à l'incohérence de la folie, comme tel petit sonnet d'Armand Mundel cité par Émile Laurent dans *La poésie décadente devant la science psychiatrique* (1897).

Ces sonnets surréalistes résultent de divers degrés d'écriture automatique : du galimatias double de Breton au sonnet plus accessible de Desnos.

Enfin, sur le plan de leur composition, ils rappellent l'excellent métier de tous ces poètes, initiés à l'école, qui tous avaient fait des sonnets classiques au début de leur carrière (et certains retrouveront la main un peu plus tard).

Reste l'histoire en creux de la forme sonnet, le « sonnet au risque du surréalisme ». Le choix du vers libre comme forme inhérente, après la prose, à l'écriture automatique, a entraîné un brutal accroissement de la désaffection envers cette forme. S'y ajoute le choix de se débarrasser de tout ce qui était répétition d'éléments sonores (à l'exception de l'anaphore), contre la mélopée du symbolisme antécédent.

Par ailleurs, les règles de la versification, et plus encore les « formes fixes », ont été la cible des polémiques à l'instar des règles sociales et morales, de la part de ce mouvement qui ne se voulait pas cantonné au seul domaine littéraire.

Les auteurs de *L'Immaculée Conception* (1930) font un sort aux formes fixes, proclamant « qu'à [leurs] yeux « l'essai de simulation de maladies qu'on enferme remplacerait avantageusement la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs[25] . » Dans le *Traité du style* (1928), à propos de la rime, Aragon sétait moqué des chevilles, et avait retourné l'accusation de non-sens contre les poètes néoclassiques : « Ils jettent des appels effrayés à l'écho qu'ils adorent, car

[25] *Ibid*., p. 849.
[26] Aragon, *Traité du style*, « L'Imaginaire », Gallimard, 1980, p. 17-18.

ce qu'ils cherchent, c'est l'écho, la Rime aujourd'hui désaffectée, petite église de campagne après la séparation, et ils disent des choses insensées[26]. [Après la séparation de l'Église et de l'État, entend-il]. Dans ses sonnets surréalistes, il accentue le non sens.

Dans « Le Message automatique » (*Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933), Breton tonne encore contre la rature : « Tous ces "sonnets" qui s'écrivent encore, toute cette horreur sénile de la spontanéïté, tout ce raffinement rationaliste[27] […]. » Enfin, dans « Situation du surréalisme entre les deux guerres » (1942), c'est au nom de la liberté qu'il déclare : « Selon moi, c'est par exemple, en avoir démérité que d'être revenu, comme certains des anciens surréalistes, aux formes fixes en poésie[28] […]. »

La résurgence de cette forme se fera grâce à deux anciens membres du surréalisme, qui se sont retournés contre lui : à l'enseigne du retour à la tradition nationale chez Aragon, dans le contexte de la résistance à l'occupant, puis de son obéissance aux oukases esthétiques du communisme, — et au terme de recherches solitaires chez Raymond Queneau (*Sonnets*, 1958). L'Oulipo prendra le sonnet comme objet d'expérimentations multiples. Et le livre de sonnets de Jacques Roubaud sera le signe d'une nouvelle appartenance de cette forme à la poésie en train de se faire, dans le dernier quart du xxe siècle.

.

[27] André Breton, *Œuvres complètes, t. 2*, *op. cit.*, p. 375.
[28] André Breton, *Œuvres complètes, t. 3.* NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 719

HORS DOSSIER

Jan Baetens

Hergé, auteur à contraintes ? Une relecture de *L'Affaire Tournesol*.

Pourquoi Hergé, et pour quoi faire ?

À quoi bon lire et relire Hergé ? Et à quoi bon continuer à le faire ? La question mérite d'être posée, ne fût-ce qu'en raison des effets pervers qu'entraîne une célébration sans doute trop longue et sans aucun doute trop exclusive des *Aventures de Tintin* : effets de censure directe, car à force d'exalter Tintin on offusque dans le champ du roman graphique des créations d'un genre tout différent ; effets d'appauvrissement culturel aussi, car le règne sans partage de la Ligne Claire obscurcit le travail ardu, retors, expérimental, effectué par bien des jeunes créateurs ; effets de blocage institutionnel enfin, car la réduction d'un genre à l'une de ses formes seulement donne aux instances publiques un facile alibi pour ne rien faire en faveur d'autres formes d'écriture bédéistique.

Cela dit, l'exemple d'Hergé montre aussi, une fois de plus, qu'on ne prête qu'aux riches. Même relue pour la trente-sixième fois, l'œuvre d'Hergé s'avère toujours utile, très utile, dès qu'il s'agit de penser les vrais enjeux du médium. À condition bien sûr de ne pas en rester au cas du seul Hergé, mais de prendre son travail comme point de départ d'une approche plus générale, qui englobe virtuellement la totalité des langages de la bande dessinée. En l'occurrence, l'approche particulière d'un album précis va prendre appui sur la notion de « contrainte », que je définirai brièvement avant de l'appliquer à *L'Affaire Tournesol*, et avant de voir jusqu'à quel point la perspective retenue se révèle apte à redéfinir à son tour aspects du travail d'Hergé lui-même.

Qu'est-ce qu'une « contrainte » ?

Toute œuvre se fait à l'aide — et en fonction — de certaines règles. D'une œuvre à l'autre, toutefois, ces règles varient beaucoup, et il en va de même pour la manière dont elles sont mises à contribution, d'une part, et perçues par le lecteur, d'autre part. Une règle peut en effet être respectée plus ou moins scrupuleusement, ou être enfreinte, voire ignorée, et ce respect ou non-respect peut résulter également de causes très variées : goût du défi, surmoi littéraire, nonchalance, amour de la provocation, etc. De même, l'application ou la non-application d'une règle peut être tenue pour quelque chose de secondaire, être mal interprétée ou encore inventé de toutes pièces par le lecteur, et ainsi de suite.

Certaines de ces règles sont appelées des « contraintes ». Pour bien comprendre ce terme, il convient d'établir une différence entre trois types de règles : les *normes*, les *conventions*, les procédés ou, plus exactement peut-être, les *contraintes*. Ces trois types de règles se distinguent aussi bien quant à leur objet que quant à leur nature et leur portée.

En effet, les normes sont des règles qui s'appliquent à l'ensemble de la langue ou du médium. Les conventions, en revanche, sont des règles qui s'appliquent à des formes d'expression plus spécifiques. Les procédés ou contraintes, enfin, sont des règles qui s'appliquent à des œuvres uniques, quand bien même il est toujours possible de les utiliser en divers endroits, par exemple à l'intérieur d'un genre. On voit donc clairement ce qui différencie ces trois types de règles. C'est d'abord leur *objet* (la langue ou le médium en général pour les normes, des emplois plus spécifiques de cette langue ou de ce médium pour les conventions, et des œuvres singulières pour les procédés ou contraintes). C'est ensuite leur *nature* (les règles sont obligatoires, les conventions le sont aussi mais de manière déjà moins stricte, les procédés ou contraintes sont optionnels : on choisit librement de s'y soumettre). Mais on voit également ce qui les unit : c'est leur *portée*, qui dans les trois cas, du moins en théorie, est « intégrale » : normes, conventions et contraintes s'appliquent partout et systématiquement dans une œuvre, ou une partie de cette œuvre, pour qu'elles puissent fonctionner comme règles. Lorsqu'on applique une règle de manière purement locale, mieux vaut utiliser le terme de « figure ».

Ces préliminaires posés, on peut décrire avec plus d'exactitude ce que c'est qu'est une contrainte. D'emblée, deux aspects se présentent à l'attention. D'une part, la contrainte apparaît comme une difficulté ou une *restriction de champ* : par exemple le fait de ne pas utiliser telle voyelle de l'alphabet français (comme l'a fait exemplairement, avec la lettre « e », Georges Perec dans son roman *La Disparition*). D'autre part, la contrainte

apparaît non moins comme une *technique permettant de découvrir du neuf*, c'est-à-dire quelque chose à quoi on n'aurait sans doute pas pensé en dehors de la contrainte (ici encore, l'exemple perecquien est fort utile, car *La Disparition* est généralement reconnu comme un roman original et novateur). L'expression classique « les contraintes du mètre et de la rime » illustre fort bien la duplicité que je veux souligner. Tout écrivain classique a toujours compris que les contraintes sont à la fois un *obstacle* à prendre et une *chance* à saisir, qu'elles bâillonnent sa parole autant qu'elles la rendent possible, qu'elles « gênent » son vouloir-dire tout en lui offrant mille et une occasions de dire autre chose (la même chose vaut d'ailleurs pour la langue en général, qui n'est pas aussi *fasciste* qu'on ne l'a dit dans le sillage d'un mot un peu malheureux de Roland Barthes). Il est important d'accueillir ces deux aspects de la contrainte comme deux dimensions ou facettes d'un seul et même phénomène, non comme l'amorce d'une distinction entre deux classes de contraintes (par exemple les contraintes « douces » et les contraintes « dures » : bien que souvent mentionné dans les recherches en la matière, pareil critère me paraît trop subjectif pour pouvoir être retenu comme un critère opérationnel).

Contraintes littéraires et autres

Comme le montre assez la première approche du phénomène, la notion de contrainte a été pensée surtout dans le champ littéraire (*FORMULES* 1997). Toutefois, force est de reconnaître que la contrainte est partout, même si les formes précises qui sont les siennes varient d'un médium et d'un contexte à l'autre : le principe est universel, les modalités sont toujours particulières.

Dans le domaine de la culture populaire, par exemple, dont les structures et les pratiques ont longtemps été opposées au domaine de la littérature, la notion de contrainte n'est pas inconnue, quand bien même on l'y a envisagée d'une manière un rien différente. C'est ainsi que R. A. Peterson, dans un article de synthèse sur la matière (Peterson 1983), a pu rassembler cinq types de contraintes qui se retrouvent dans toute forme de culture populaire (entendez : culture mass-médiatique ou mass-médiatisée) : juridiques, technologiques, économiques, organisationnelles et professionnelles. Très significativement, et c'est la raison pour laquelle la contribution de Peterson est si intéressante, l'accent est mis résolument sur la dialectique de l'obligation et de l'ouverture inhérente à la notion de contrainte. En effet, Peterson souligne que la contrainte est une structure dialectique qui à la fois interdit et rend possible, qui stimule autant qu'elle bloque. Il en va du reste de même pour la notion apparemment inverse de *liberté*, mais c'est là un débat que je préfère ne pas traiter en détail

ici. La censure, par exemple, qui est une des formes les plus connues de contrainte juridique, est une source de frustration, parfois insupportable et castratrice, mais c'est aussi, ou en tout cas elle peut l'être, une machine à inspiration parfaitement jubilatoire et redoutable, comme le prouve entre autres l'histoire du cinéma hollywoodien (sans la mise en place du code Hayes, pas de *Miami-New York*, par exemple, film bâti sur la *métaphore* filée des murs de Jéricho et de la « couverture qui tombe », ni beaucoup d'autres...). Le cas d'Hergé s'inscrit parfaitement dans le cadre d'un débat pareil. En tant que promoteur d'une forme nouvelle de récit médiatique, la bande dessinée, médium que je considère comme un domaine particulier de la culture mass-médiatique, il s'est vu confronté à une série impressionnante de contraintes, qu'il est parvenu à mettre à profit sans qu'il les ait platement détournées de leur fonction ou qu'il se soit seulement insurgé contre elles (l'idée qu'il faille détourner ou subvertir la contrainte pour se donner les moyens de faire un travail personnel de qualité, est, répétons-le, un préjugé romantique, que les faits d'ailleurs souvent démentent). Je tenterai ici d'en faire la démonstration à partir d'un seul album, *L'Affaire Tournesol*, que la critique a eu un peu tendance à snober en raison de la dérive naturaliste du dessin dont il exhibe les premiers symptômes, mais dont l'importance stratégique n'est pas négligeable. C'est pourquoi je voudrais conclure mon analyse par quelques réflexions sur l'actualité peut-être insoupçonnée de cet album.

La contrainte du feuilleton

Il est clair que la contrainte formelle et narrative de base de *L'Affaire Tournesol* est le feuilleton, soit un mécanisme narratif qui oblige à découper le matériau d'une manière très singulière. Le découpage feuilletonesque doit en effet obtempérer à deux obligations contradictoires : d'une part il faut que chaque unité soit vraiment achevée, c'est-à-dire *fermée*, d'autre part, il est non moins nécessaire que la fin de chaque unité narrative soit aussi *ouverte*, c'est-à-dire contienne un élément de relance. Dans ce qui suit, je souhaite d'abord élargir, puis modifier cette contrainte. *Élargir* : car il me semble que la contrainte feuilletonesque ne joue pas uniquement au niveau de la planche, mais qu'elle touche aussi à l'économie narrative de cellules tantôt plus grandes, tantôt plus petites. *Modifier* : car je voudrais passer de la notion de feuilleton comme type de récit à l'économie du récit hergéen tout entier, qu'il relève ou non du découpage feuilletonesque.

On insiste souvent, dans l'analyse du feuilleton hergéen, sur l'effet de clôture et de relance qui émane de l'organisation de la planche, plus particulièrement d'un travail systématique sur la dernière vignette de chaque

planche ; mais bien entendu l'effort du feuilletoniste ne se limite pas à cela. En effet, pas moins de quatre types d'opérations s'ajoutent à cette attention accordée à la « clausule ». Je les énumère ici rapidement :

a) De même qu'il faut s'occuper de la fin de chaque planche, de même il faut s'occuper également du début, qui doit non moins que la clausule qui précède disposer d'un puissant coefficient de relance. Il faut en d'autres termes que chaque début de planche, pour bien fonctionner dans l'économie du feuilleton, s'institue à la fois en *digest* et en *incipit*, opération sans doute moins lisible que la transformation de chaque fin de planche en clausule mais incontestablement tout aussi essentielle (le résumé qui est parfois donné suffit peut-être au niveau du récit proprement dit, mais ne peut guère à lui seul assurer la relance *visuelle* de la narration).

b) De même qu'il faut s'occuper du début et de la fin de chaque planche, de même il faut s'occuper du début et de la fin de chaque *strip*, où l'effet de clôture et de relance doit se disséminer sous peine de créer un rapport inorganique, déséquilibré, entre l'unité *matérielle* de lecture qu'est le strip et la portion *idéelle* du récit que cette unité accueille. Il ne serait pas logique d'attacher tant de prix à la manière dont commencent et se terminent les planches, si par ailleurs on ne travaillait de manière aussi attentive les lieux stratégiques que sont le début et la fin de chaque strip. Dans le cas d'Hergé, qui surveille de fort près les cases de gauche et de droite de ses strips, on pourrait objecter que cette extension du feuilleton de l'unité de la planche à celle du strip est due seulement à des raisons génétiques, certaines aventures de Tintin ayant paru d'abord sous forme de strips quotidiens (je pense évidemment au *Secret de la Licorne*, entre autres). Cette explication me parait trop anecdotique : il est plus fructueux de faire l'hypothèse que le travail sur le strip, qui survit à la disparition des strips quotidiens, reflète au contraire une prise de conscience très aiguë chez Hergé des modalités de lecture induites par le langage même de la bande dessinée, lequel ne procède pas uniquement par l'assemblage de vignettes en planches, mais s'appuie également sur le niveau intermédiaire du strip.

c) De même qu'il faut s'occuper de chaque début et de chaque fin, de même il faut s'occuper de chaque volet central, qu'il s'agisse du milieu de la page ou du milieu des divers strips. Le feuilletoniste doit tout faire en effet pour que ces diverses occurrences du « milieu » (niveau matériel) coïncident avec des temps moins forts (niveau idéel). Il doit travailler ces zones-là presque en creux, de façon à éviter que le volet central ne ressorte trop, ce qui empêcherait du coup d'inscrire à gauche et à droite les moments de plus grande force sans lesquels le mécanisme de reprise et de relance ne tourne court.

d) De même qu'il faut multiplier les divers effets de feuilleton que je viens de détailler, de même il faut veiller aussi à les mettre soigneusement en sourdine, en vue de la bonne liaison de l'ensemble. Un récit trop segmenté risque toujours de dégénérer en une simple suite de cellules autonomes, à l'enchaînement mécanique très vite lassant, ce qui est évidemment inacceptable du moment que l'on travaille aussi, comme c'était le cas pour Hergé, dans la perspective de l'album (le feuilleton hergéen n'est pas du tout celui des soaps, dont l'économie narrative échappe totalement à l'emprise du récit traditionnel, comme l'a bien démontré l'étude de Gripsrud sur *Dynasty* (Gripsrud 1995)). Pareille mise en sourdine consiste, si l'on veut, à transformer chaque planche, à l'exception de la première et de la dernière de l'album, en une sorte de « milieu », en un volet central destiné à faire ressortir l'effet de reprise qui la précède et l'effet de relance qui la suit, et à faire de n'importe quel élément du récit une partie qui puisse se sacrifier au profit de l'ensemble (qu'elle continue et préfigure en même temps). La gageure n'est pas mince, puisque ce dernier impératif n'efface nullement les trois autres dont je viens de parler. Le feuilletonniste doit donc sans arrêt concilier les exigences contraires du soulignement (à chaque fin comme à chaque début) et de la sourdine (à chaque milieu), tout en mettant en sourdine ce qu'il souligne et vice versa...

Bref, le feuilletoniste, même s'il travaille *au jour le jour* et sur des unités fort réduites, ne fait jamais un travail de myope. Il travaille en fonction d'un horizon global, celui du récit, celui de l'album, qui l'amène à sans cesse adapter le travail sur les petites unités aux exigences du travail sur les grandes, et inversement. Car même l'auteur qui part d'un *récit tout fait*, quitte à le redécouper ensuite en fragments de petite taille, par exemple en vue d'une prépublication en revue, ne procède au fond pas autrement. Dans ce cas, et l'on sait que tel était devenu au cours des ans le cas d'Hergé, c'est la structure de l'ensemble qui est adaptée aux particularités des séquences plus ou moins autonomes. Quel que soit donc le point de départ (le récit qu'on re-découpe, les fragments qu'on ré-agence), partout une même dialectique se fait jour qui unit paradoxalement les moments forts et les moments faibles, le tout et la partie, le vide et le plein.

Les réponses du feuilletoniste

Quelle est la solution qu'Hergé trouve à ce problème ? *L'Affaire Tournesol* permet d'avancer ici une *double réponse*, que je crois assez représentative de la démarche globale de bien des auteurs-feuilletonistes (à la double exception notable des auteurs d'un soap, répétons-le, et de ceux qui, comme par exemple Peeters et Schuiten à l'époque d'*(À Suivre)* travaillent le feuilleton sous la forme de livraisons non pas quotidiennes ou

hebdomadaires, mais mensuelles ou trimestrielles, et qui peuvent dépasser l'unité de la planche pour s'attaquer à des unités beaucoup plus grandes et quasi-autonomes).

a) Tout d'abord, Hergé opte résolument pour l'emploi systématique d'un principe que David Bordwell et Kristin Thompson, dans leur étude des structures *non narratives* au cinéma, appelle le principe « catégoriel », soit un mécanisme qui consiste à « décliner » un certain nombre d'éléments en vertu de leur appartenance commune à un ensemble thématique ou sémantique plus vaste (Bordwell & Thompson 1997 : chap. 5). En l'occurrence, *L'Affaire Tournesol* propose une série de variations sur le thème des types de déplacement lors d'une course-poursuite : Tournesol parti, Haddock et Tintin se lancent à sa recherche en utilisant divers moyens de locomotion ; Tournesol enlevé, ils font de même en empruntant successivement plusieurs types de moyens de transport ; Tournesol enfin libéré, on s'enfuit en se servant successivement de plus d'un genre de véhicule... La cellule narrative de base, qui est la poursuite (*active* d'abord : on cherche à retrouver Tournesol, *passive* ensuite : on cherche à s'échapper avec lui), se combine donc avec un principe de déclinaison et de variation thématique qui, lui, n'est pas narratif (à la limite, Hergé aurait pu inventer une histoire où toutes les poursuites se seraient effectuées en voiture), mais qui a le grand avantage de se prêter parfaitement au traitement feuilletonesque du récit. Il est plus facile en effet de découper un récit s'il se combine avec un principe de segmentation autre, en l'occurrence catégoriel.

Le recours au principe « catégoriel » permet de multiplier et surtout de délimiter les séquences sans mettre en cause la narrativité globale. L'effet-domino de la course-poursuite est maintenue, mais redéfini complètement en vertu des besoins du découpage feuilletonesque. Un mécanisme qui n'a en soi rien de narratif est injecté dans la structure narrative de l'ensemble dans le but de sauver le récit. Grâce à la déclinaison des moyens de transport, on peut maintenir le récit global de la poursuite tout en multipliant les cellules autonomes. Grâce au mécanisme « catégoriel », on peut morceler, voire suspendre le récit tout en sauvegardant une dynamique narrative à l'intérieur de chaque nouvelle pierre feuilletonesque ajoutée à l'édifice. Le « catégoriel » atténue le fil narratif en fonction des exigences de discontinuité du feuilleton, mais sans qu'il le brise radicalement. Il aide à couler le récit dans le moule du feuilleton, sans empêcher par la suite la réintégration, à un niveau supérieur de la diégèse, des cellules à la couche générale du récit. On pourrait dire que narratif et non-narratif se révèlent ainsi foncièrement solidaires, mais, en tout cas chez Hergé, solidaires au

sein d'un projet qui reste globalement narratif. Ce n'est pas chez lui le récit qui se met au service du non-narratif, mais l'inverse, du moins majoritairement.

Toutes proportions gardées, on observe ainsi un phénomène qui rappelle les rapports indissociables entre moments forts (début et fin) et moments faibles (milieu). Pour que le récit puisse fonctionner, il s'appuie nécessairement sur du non-récit, et l'analyse du feuilleton, qui passe souvent pour un récit superlatif, montre bien à quel point il est difficile de faire le partage fonctionnel des deux régimes. Et de cette observation, on peut déduire non moins que l'aspect fondamental du feuilleton, et peut-être du récit hergéen en général, est moins l'histoire racontée que le rythme narratif : « cela raconte », cela raconte de manière presque intransitive mais à un ryhtme toujours rapide, et à un rythme fait de secousses, c'est-à-dire d'arrêts et de relances continuels qui s'enchaînent à la vitesse des diverses unités de lecture que l'auteur a à sa disposition (strip, planche, double page, album), la dynamique du récit devenant plus importante que le contenu du récit proprement dit. Je ne crois donc pas forcer l'analyse en laissant entendre que *L'Affaire Tournesol*, et peut-être, de nouveau, l'économie globale de tout récit hergéen, tient autant du *romanesque* que du *roman*, pour reprendre la belle expression de Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* : cela raconte, et au fond ce qui est est raconté n'a guère d'importance (Barthes 1972). Si Hergé demeure *lisible*, c'est qu'il y a chez lui, par moments, quelque chose de l'ordre du *scriptible*...

b) Mais *L'Affaire Tournesol* n'affiche pas uniquement l'inclusion du non-narratif dans le narratif, puis la déconstruction (prudente, bien entendu) de celui-ci. L'album exploite non moins une deuxième technique, ou plutôt une deuxième dimension, elle aussi capitale si l'on veut comprendre les enjeux du feuilleton. Ce deuxième aspect concerne les rapports entre les deux zones de l'album, celles à tension faible (au milieu), celles à tension plus élevée (au début et à la fin). Comme je l'ai suggéré, le feuilleton ne doit pas uniquement s'efforcer d'ajouter des moments forts à une trame narrative de fond qui elle resterait neutre, mais aussi et surtout de tenir reléguée au deuxième plan cette toile de fond qui risque à tout moment, vu l'exiguïté des unités hebdomadaires investies par le feuilletoniste, de s'imposer au détriment des cellules initiales et clausulaires. Le *refoulement du récit* est donc tout aussi indispensable au bon déroulement de la narration que la mise en avant des moments de rupture et de relance.

À cet égard, *L'Affaire Tournesol* fournit l'occasion de se pencher sur une péripétie éditoriale qui, une fois encore, n'a rien d'anecdotique. L'on sait en effet que vers les deux tiers de la prépublication en revue, le format du récit a été changé de façon assez radicale : au lieu d'occuper une seule page, le récit en est venu tout à coup à s'étaler sur une double page (celle au beau milieu du *Journal Tintin*), d'abord sur quatre strips, puis sur trois seulement. Ce qui va me retenir ici, n'est pas la manière dont ces doubles pages ont été remontées ensuite en fonction des caractéristiques de l'album (qui ont amené les Studios Hergé à ramener chaque double page à une seule planche, après les avoir conduits, pour des raisons qui n'ont ici guère d'importance, à « gonfler » les planches uniques en doubles pages), mais la manière dont ce type d'opérations exhibe l'importance stratégique de cette zone appelée intermédiaire (la zone du milieu, soit ni au début, ni à la fin). En effet, les désarticulations et réarticulations successives auxquelles les collaborateurs d'Hergé ont dû se livrer, supposent en effet, pour que le matériau narratif puisse se laisser traiter effectivement de la sorte, qu'on avait *déjà* ménagé une zone-tampon non pas indifférente mais plus aisément manipulable que d'autres (et destinée justement à cet emploi-là, soit qu'on le gonfle, soit au contraire qu'on le réduise, toujours selon les nécessités du moment). De telles opérations laissent des *traces*, c'est l'évidence même : dans la version-album, en tout cas au niveau des strips, le jeu des reprises et relances au début et à la fin fonctionne moins heureusement que dans la version-journal (inversement, il est dans la version-journal des longueurs que la version-album nous épargne), mais ce qui compte ici pour l'analyse, c'est que la zone « neutre » ou intermédiaire se révèle comme un élément clé de l'économie narrative en général. Une fois de plus, je ne crois pas forcer l'analyse en postulant que cette zone intermédiaire, loin d'être une zone insignifiante, un vide structurel taillable et corvéable à merci ou encore un simple instrument de remplissage ou d'attente, est en revanche une zone de haute tension narrative, non pas en soi, certes, mais au niveau des flux narratifs qui l'englobent, et qu'elle compte autant que les moments soi-disant forts de la narration.

Il existe plusieurs modèles qui ont analysé cette tension entre fort et faible au niveau narratif. La distinction structuraliste entre « noyau » et « catalyse », qu'on trouve par exemple à l'œuvre dans les premiers travaux de Roland Barthes, tend à faire croire que les catalyses, n'ont d'autre fonction qu'ancillaire : elles permettent de lier, mais ne racontent pas elles-mêmes (Barthes 1977). Les réflexions ultérieures de Barthes sur les rapports complexes entre le roman et le romanesque, celui-là étant dominé par le « noyau », celui-ci secrètement miné par la « catalyse », montrent toutefois que l'opposition est plus complexe et en tout cas moins figée qu'on n'a pu

croire à un moment donné. Le travail de Pierre Bayard sur le mécanisme de la digression chez Proust contient à et égard une série de remarques très fines et très percutantes qu'il n'est pas impossible de faire fructifier aussi dans l'analyse du travail d'Hergé. Pour résumer cavalièrement un livre dont il faudrait pouvoir suivre en détail la progression tantôt lente et concentrique, tantôt directe et brisée, on pourrait dire que Bayard défend, puis démontre une double thèse : primo, que la distinction entre récit et digression s'efface au fur et à mesure que l'on s'efforce de fixer les critères qui permettent de les distinguer (à tel point que plus on s'efforce de cerner l'opposition, plus la digression a tendance à s'imposer au détriment du récit) ; secundo, que la structure de la digression ne peut pas être décrite, mais qu'elle *se vit dans le temps* (quitte à s'évanouir en lisant, car lire est inévitablement une opération mentale qui rapproche et conjoint, et partant subvertit la frontière entre récit et digression). Du point de vue qui est ici le mien, cette double thèse n'est pas sans intérêt pour l'analyse de *L'Affaire Tournesol*. D'un côté, en effet, la mise en cause radicale de l'opposition fonctionelle entre récit et digression s'accorde parfaitement à ce que l'on a pu noter au sujet de la distinction entre moments forts et moments faibles du récit (même s'il serait absurde de vouloir établir un lien direct entre récit et temps fort, d'une part, et digression et temps faible, d'autre part). De l'autre côté, l'insistance sur la dimension temporelle de la digression, c'est-à-dire finalement sur *la lecture comme partie intégrante de toute description de l'œuvre*, n'est pas sans rappeler le glissement du récit au rythme (et, plus généralement, du roman au romanesque) que le travail d'Hergé insinue partout, avec discrétion certes mais non sans une certaine obstination.

L'Affaire Tournesol et le lecteur d'ajourd'hui

À première vue, *L'Affaire Tournesol* n'est pas le plus stimulant des albums faits par Hergé. Le dessin s'académise fortement, la fiction se contente de recycler une géographie et un cadre idéologique déjà largement balisés, le récit linéaire a perdu le brio de certains albums des années quarante (je repense encore une fois au *Secret de la Licorne*). Toutefois, à mieux y regarder, il s'agit incontestablement d'un album clé, qui à certains égards pourrait être lu comme une anticipation, il est vrai dans un registre qui n'a encore rien de grinçant, de la mise en question du récit dont *Les Bijoux de la Castafiore* seront l'aboutissement. Plus que d'autres albums d'Hergé, peut-être, *L'Affaire Tournesol* affiche de part et d'autre le travail de la contrainte, en l'occurrence feuilletonesque, et permet de voir à quel point les récits d'Hergé ont quelque chose de très inquiétant. L'inversion tendancielle des rapports entre le récit et le non-récit et entre le régime

fort et le régime faible du récit, puis la séduction incontestable d'un type de récit qui se rapproche davantage du romanesque que du roman, enfin l'atténuation de l'intrigue et la mise en avant du rythme qui en résultent, tous ces éléments montrent bien que le récit d'Hergé n'est pas, malgré les apparences, un récit bien sage, à citer en exemple à tous ceux qui veulent « faire du récit » de manière innocente. Plus on lit Hergé, plus le récit s'évapore, non pas parce que nous connaissons tous les récits de Tintin par cœur, mais parce que le travail d'Hergé est fait justement pour permettre d'aborder autre chose que les aventures de Tintin.

En guise de non-conclusion, j'aimerais ajouter une autre raison, pour laquelle cet album devrait intéresser les lecteurs d'ajourd'hui. La manière dont l'album a été « modulé » en fonction de deux supports (la revue d'abord, l'album ensuite) reflète et condense ce qui a de tous temps été une des grandes spécificités de l'œuvre d'Hergé : d'une part son ouverture au remaniement interne, dont témoigne la genèse puis l'histoire éditoriale, l'une et l'autre souvent mouvementées, de bien des *Aventures de Tintin* ; d'autre part son ouverture à d'autres médias, tant à l'intérieur des albums, qui citent souvent d'autres types d'images (Sterckx 1997), qu'au niveau des adaptations, par exemple sous forme de dessins animés. A l'ère de la révolution informatique, qui nous fait assister à la migration presque du support-papier au support électronique, les transformations peut-être minuscules de la version-revue de *L'Affaire Tournesol* dont la version-album porte les traces, puis les divers autres emplois auxquels cette aventure a pu se plier, contiennent pour nous une leçon importante. Contrairement à une idée trop communément admise, la révolution électronique ne signifie pas du tout la *condamnation* du livre, moins encore sa *disparition* (les faits sont là, toujours tenaces, et on commence heureusement à ne plus les ignorer). De la même façon, les rapports entre médias ne doivent pas seulement s'envisager en termes de *concurrence*, bien que cela joue aussi, incontestablement, mais aussi et surtout en termes de *complexification réciproque* : Internet ne se substitue pas au livre, mais l'avènement de ce nouveau média oblige à penser le livre et l'électronique *l'un par rapport à l'autre* et à concevoir de nouveaux projets qui les intégrent tous les deux. La manière dont Hergé, très modestement peut-être mais de manière éminemment exemplaire, a toujours pratiqué le passage de son travail d'une version à l'autre, parfois avec un grand bonheur, parfois avec les catastrophes qu'on sait, préfigure très bien, à mon sens, le défi qui se pose au créateur d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas de « choisir » un média, mais de voir comment un média est traversé d'autres médias, littéralement

et dans tous les sens, et d'en tirer les conclusions qui s'imposent. Celles-ci ne doivent pas l'inciter à troquer la bande dessinée traditionnelle pour un hypothétique équivalent « libre et infini » sur le web (comme le prêche aujourd'hui un Scott McCloud), mais à concevoir des œuvres qui tiennent compte dès le début de la pluralité médiatique (comme a essayé de le faire celui-même qui passe aujourd'hui pour le créateur de la bande dessinée de papa : Hergé)

Bibliographie

Barthes Roland (1977). « Introduction à l'analyse structurale du récit », in Roland Barthes, et al., *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 7-57.
-- (1972). *Le Plaisir du texte*. Paris. Seuil.
Bayard Pierre (1996). *Le hors-sujet. Proust et la digression*. Paris : Minuit.
Bordwell David & Thompson Kristin (19997). *Film Art*. New York, etc. : Mc Graw-Hill (5th edition).
Formules (1997-). *Revue des littératures à contraintes*. Paris : éd. Noésis.
Gripsrud Jostein (1995). *The Dynasty Years*. London & New York : Routledge.
McCloud Scott (2000). *Reinventing Comics*. New York : HarperCollins.
Peterson R. A. (1983). « Five Constraints on the Production of Culture : Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers », in *Journal Of Popular Culture*, vol. 16-2, 143-153.
Sterck Pierre (1997). *Tintin et les médias*. Modave : Le Hêtre pourpre.

Une version légèrement réduite de ce texte a paru dans la nouvelle édition du livre de Jan Baetens, *Hergé écrivain*, éd. Flammarion, coll. Champs, 2006

Pablo Martin Ruiz

Le dernier conte policier de Borges et ce qu'il y avait dans le labyrinthe

Toi, lecteur, tu es l'erreur de mon livre !

J. M. Machado de Assis, Mémoires posthumes de Bras Cubas

Prologue bref, où l'on cherche à surprendre le lecteur pour l'empêcher de partir

Le lecteur qui prendra entre ses mains le tome I des *Obras Completas* de Borges et qui l'ouvrira à la page du conte « Examen de la obra de Herbert Quain » (Analyse de l'œuvre de Herbert Quain), pourra y lire que l'auteur de cette analyse (qu'il conviendrait peut-être de confondre avec Borges), regrette d'avoir prêté irréversiblement son exemplaire du roman policier de Herbert Quain *The God of the Labyrinth*. Ce que le lecteur ne soupçonne pas c'est que 1) ce roman imaginaire égaré existe et 2) il est inclus dans ce volume même qu'il a entre les mains. Pour que la magie soit consommée, peu d'opérations sont nécessaires : là où on lit Herbert Quain, il faut lire Jorge Luis Borges, là où on lit *The God*, il faut lire un nom arabe et l'on doit entendre que le roman, comme tous ceux écrits par Borges, ne prend qu'une poignée de pages.

Je vais essayer de justifier l'affirmation selon laquelle la solution proposée à la fin de *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* (Abenhacan el Bokhari, mort dans son labyrinthe) est fausse, et que l'avide et patient Zaïd non seulement n'est pas l'assassin mais le plus fictif des personnages de ce conte.

Chapitre dont on pourrait se passer, dans lequel on abuse de la patience du lecteur, bien qu'on lui offre en échange une explication possible de lui-même

Choisissons un conte quelconque de Borges, par exemple *Ruinas circulares* (Les ruines circulaires). Prenons la première partie de la première phrase de ce conte : *Nadie lo vió desembarcar en la unánime noche* (Personne ne le vit débarquer dans la nuit unanime). Interrogeons cette chaîne de signes. Pourquoi le premier mot est-il *personne (nadie)* ? Pourquoi le conte postule-t-il une réalité régie par le rêve où l'identité se désagrège dans des chaînes de rêve en régression infinie, qui font de chaque *je* une ombre d'un autre *je* qui le précède. Ce premier mot, par conséquent, loin d'être fortuit, chiffre et condense en une seule unité l'ensemble du conte, que l'on peut lire comme l'explication de son mot inaugural. Pourquoi le mot suivant est-il le verbe *voir* ? Parce que justement cette dernière réalité, en tant qu'ombre et rêve, se cache, comme dans les doctrines de Platon, derrière les trompeuses apparences visibles : la vision incarne le questionnement épistémologique que le conte postule, notre inaptitude à connaître l'univers à travers la perception des sens de notre condition humaine limitée : « personne ne le vit », c'est-à-dire, personne n'a vu l'univers tel qu'il est réellement. Et pourquoi cet adjectif surprenant qualifiant la nuit, *unanime* ? En premier lieu, parce que la nuit est nuit pour tous (et le mot nuit ici doit être compris comme l'obscurité qui complète l'impossibilité de voir, c'est-à-dire, de connaître). Mais aussi parce qu'étymologiquement ce mot signifie « une âme », ce qui d'une part renvoie à l'unité essentielle du *je* opposée à la conception consacrée par le sens commun d'individualités différenciées, que le conte postule comme illusoires, et qui d'autre part relie le récit aux conceptions philosophiques et théologiques monistes, depuis Pythagore et Platon jusqu'à Averroès et Spinoza, en passant par le bouddhisme, par la doctrine des émanations des gnostiques, par des cabalistes comme Isaac Luria et par des mystiques comme Angelus Silesius.

Et caetera.

Cet exercice d'interprétation, d'une rigueur incertaine et d'une extension potentiellement illimitée, et que même les plus grands experts ne pourraient distinguer de son impitoyable parodie, serait difficilement considéré comme inutile par les lecteurs avertis de Borges. La raison en est la suivante : ces lecteurs ont le soupçon, ou même la conviction, que ces textes ont été écrits pour être soumis à cette lecture. Tout chez Borges

— croient ces lecteurs, ont appris ces lecteurs — est en puissance une allusion, une référence, un indice, une autocitation, une clé secrète. À aucun d'eux ne viendrait l'idée d'appliquer des procédés semblables aux contes de, disons, Maupassant, Tchekhov ou Hemingway sans mettre en doute la stabilité mentale de celui qui s'engagerait dans une telle entreprise.

Il est peu probable également qu'ils n'aient pas reconnu le modèle de mon exercice et de sa conclusion dans la conférence de Borges sur la cabale. Lors de cette conférence de juillet 1977, Borges présente le procédé au moyen d'une sorte de réduction à l'absurde, quand il imagine un cabaliste en train de lire *Don Quichotte* et de soumettre ses premiers mots à des opérations de permutation des lettres, d'attribution de quantités numériques, de combinaison avec d'autres mots isolés, tout en essayant de tirer du sens de ces opérations. Près de cinquante ans auparavant, en 1931, Borges avait publié l'essai « Une défense de la cabale ». On y lit :

> Imaginons, conformément à la théorie pré-augustinienne d'inspiration verbale, que Dieu dicte, mot à mot, ce qu'il se propose de dire. Cette prémisse (assumée par les cabalistes) fait de l'écriture un texte absolu, où la collaboration du hasard peut être réduite à zéro. (Pour toutes les citations de Borges, nous donnerons la traduction d'après les *Œuvres complètes*, v. bibliographie, ici *OC* 1 : 211).

Ce que l'on observe rarement lorsque l'on reproduit ce fragment abondamment cité, c'est qu'il apparaît immédiatement après un paragraphe où Borges énumère trois modèles d'écrivain : le journaliste, le poète et l'écrivain intellectuel, présentés dans cet ordre, ordre qui dérive du hasard décroissant des textes qu'ils élaborent. Borges ajoute à cette triade le dernier terme de la série et sa limite inaccessible : l'esprit absolu de Dieu qui évite inéluctablement toute manifestation du hasard.

Dès le début de cette réflexion continuelle, Borges considéra la cabale non seulement comme un modèle de lecture et une métaphore de la pensée, mais surtout comme un modèle à partir duquel il pourrait se construire comme écrivain. Il faudrait chercher sa propre place sur la liste dans une quatrième position qui serait celle de l'écrivain qui force son intellect afin de se maintenir infailliblement dans la limite absolue d'un texte imperméable à la contingence et strictement nécessaire, d'un texte qui soit idéalement « un mécanisme aux intentions infinies, aux variations infaillibles, aux révélations menaçantes, aux superpositions de lumière », d'un texte qui justifie d'être interrogé jusqu'à l'absurde.

Un passage presque identique à celui de la conférence sur la cabale se trouve, le lecteur s'en souviendra, dans la conférence sur le conte policier. Encore une fois, *Don Quichotte* y est soumis à une lecture qui lui est étrangère : celle, cette fois-ci, d'un lecteur du genre policier qui met en doute chaque donnée fournie par le texte et qui élabore des conjectures inutiles à chaque pas. Ici aussi, il est important de situer la citation : dans cette conférence, Borges place le conte policier inventé par Poe dans le contexte plus large de la conception de la création littéraire de Poe, une conception que nous pourrions appeler intellectuelle, qui consiste à postuler que c'est l'esprit et non pas l'âme l'agent de la composition, et que Poe énonce pour la première fois dans l'histoire de la littérature[1]. Au début de son exposé, Borges signale que Poe n'est pas seulement l'inventeur d'un genre mais aussi celui d'un type de lecteur : la distinction est pertinente, car un genre nouveau n'implique pas nécessairement un nouveau type de lecteur, et un nouveau type de lecteur peut émerger à partir de textes déjà existants, tel est le cas des cabalistes[2]. Le genre policier, comme la cabale, est très présent dans la réflexion littéraire que Borges entreprend au début des années trente et qui définit sa poétique, son propre archétype d'écrivain. Ce qui l'attire du genre policier c'est surtout la nécessité d'inventer avec rigueur, l'exigence de planifier et de dessiner la trame, et aussi le nouveau lecteur, le nouveau mode de lecture qu'impose le genre, impliquant, pour le dire selon la formule de Coleridge, quelque chose de semblable au fait d'abolir la suspension de l'incrédulité.

Borges, ainsi que le début de cette partie tente de l'illustrer, s'avère également l'inventeur d'un nouveau type de lecteur. Un lecteur qui, pour simplifier, schématiser, surgit de la combinaison des procédés de la cabale, lesquels confèrent de façon potentielle un sens pluriel à chaque partie du texte, avec la méfiance et la suspicion propres au lecteur du genre policier habitué aux pièges que l'auteur de policiers lui pose. Borges se montre innovateur en élargissant ces pièges et en les conduisant de l'intérieur des

[1] Mais qui est bien sûr implicite dans la *Poétique* d'Aristote et dans l'épopée et la tragédie classiques, dans l'art minutieux des troubadours provençaux et notamment dans la *Comédie* de Dante.

[2] Ce lecteur avait déjà été inventé en Chine plus de deux mille ans auparavant et réinventé mille ans après. La première invention fut faite par les auteurs et les scrutateurs du *Yi King,* vers le XIe s. av. J.-C. La deuxième en fut plus complexe et impliqua les trois étapes suivantes, développées par l'École du Nouveau Texte au Ier s. avant J.-C. : d'abord, canoniser Confucius comme un sage infini ; puis, lui attribuer les *Annales du printemps et de l'automne,* un registre aride anonyme des faits quotidiens de la cour du royaume de Lu survenus entre les VIIe et Ve s. av. J.-C. ; le dernier pas, qui modifia les deux mille ans postérieurs d'histoire chinoise de par son adoption comme doctrine officielle de l'empire, fut de postuler que ces registres (« tel jour on a reçu un ministre du royaume voisin », « tel jour il a plu », « tel jour l'empereur s'est réunit avec ses assesseurs », etc.) chiffraient la connaissance complète des dix mille choses du ciel et de la terre, leur passé et leur avenir.

trames régies par les conventions d'un genre, aux conventions mêmes qui déterminent les limites entre les différents genres ; notamment, celles qui font une distinction entre le conte et l'essai, c'est-à-dire entre la fiction et la réalité.

Ce lecteur se trouve entre deux dangers qui le menacent : l'extrême crédulité et l'extrême suspicion. Pourquoi ne pas progresser vers l'anecdote : 1) Dans l'introduction à un certain manuel sur l'histoire des sciences de l'environnement, l'auteur évoque le problème du classement dans les sciences naturelles et cite Foucault citant le classement d'animaux que Borges feint de citer d'une encyclopédie chinoise dans « La langue analytique de John Wilkins ». Cet auteur transcrit fasciné le classement complet, le présente comme modèle possible de classement et, sans mettre en doute l'encyclopédie chinoise, l'estime « particulièrement étrange et arbitraire ». Une collaboration involontaire du lecteur, et Borges a ajouté un objet au monde. 2) Lors d'un séminaire à l'Université de Buenos Aires sur la relation entre Borges et la philosophie, le débat portait sur « La bibliothèque de Babel ». Quelqu'un fit allusion au conte « La bibliothèque totale » de l'écrivain allemand Kurd Lasswitz. Le professeur ne put réprimer ce type de sourire que l'on fait à un enfant qui pose des questions sur les Rois mages et expliqua que cet auteur était un auteur de plus parmi ceux inventés par Borges, et mentionna même un article par lequel l'on « démontrait » que son nom de famille était une combinaison borgésienne du mot allemand *witz,* «génie », et d'un mot français ayant une signification semblable. Encore une collaboration involontaire du lecteur, et Borges a effacé un écrivain de l'histoire. Ce combat silencieux entre Borges et le monde, entre Borges et son lecteur, ce combat inégal dans lequel le lecteur tombe dans des pièges qu'il ne voit pas, ou évite de tomber dans des pièges qui n'existent pas, est permanent et se livre chaque jour.

On pourrait sans doute en rechercher l'origine lointaine, du moins comme symbole, dans sa toute première publication. À neuf ans, Borges fait une traduction du conte *A Happy Prince* d'Oscar Wilde, et cette traduction est publiée. Tout le monde l'attribue à un Borges erroné, le père. Il est ainsi facile de tromper le lecteur. Le lecteur de Borges, purrions-nous exagérer, naît en lisant mal. Les épisodes ultérieurs que cette attribution erronée préfigure appartiennent déjà à la légende. Parmi eux : ses amis commandant en Angleterre des exemplaires du roman *The Approach to Al-Mu'tasim*, des lecteurs de *Sur* cherchant des exemplaires des livres de Pierre Menard.

Borges, pourrions-nous dire avec une certaine tolérance pour l'hyperbole, passa sa vie à écrire la Bible, c'est-à-dire, à écrire des textes qui engendreraient un lecteur équivalent au lecteur engendré par la Bible ; des

textes qui toléreraient, voire qui exigeraient d'être soumis à cette lecture excessive, accablante et dangereuse, et qui ajouteraient en plus le caractère prémédité de la trame et les procédés incitant à la lecture incrédule et suspicieuse inventée par le genre policier ; des textes qui auraient comme idéal insaisissable et modèle l'aspiration au hasard zéro. Autrement dit, Borges passa sa vie à inventer son lecteur, le grand personnage de sa littérature, son golem, nous.

Chapitre intitulé « L'embrouillée et complexe toile d'araignée », ou ce que le lecteur attendait, s'il n'est pas encore parti

Les pistes

À la page 462 dudit tome I des *Œuvres complètes,* nous lisons la description suivante du plan du roman policier de Herbert Quain :

> Il y a un meurtre indéchiffrable dans les premières pages, une lente discussion dans celles du milieu, et une solution dans les dernières. L'énigme dévoilée, il y a un paragraphe long et rétrospectif qui contient cette phrase : *Tous ont cru que la rencontre des deux joueurs d'échecs avait été inopinée.* Cette phrase laisse entendre que la solution est erronée. Le lecteur, inquiet, révise les chapitres pertinents et découvre *une autre* solution, qui est la vraie. Le lecteur de ce livre singulier est plus perspicace que le *détective*.

Le conte auquel appartient ce paragraphe date de 1941. La même idée avait déjà été exposée par Borges dans la revue *El hogar* du 15 avril 1938, dans un compte rendu du roman policier *Excellent Intentions,* de Richard Hull :

> L'un des projets qui m'accompagnent, qui, d'une certaine manière, me justifieront auprès de Dieu, et que je ne pense pas mener à bien (parce que le plaisir c'est de les entrevoir, non pas de les mener à bien), est celui d'un roman policier un peu hétérodoxe. (Ce dernier point est important, car j'entends que le genre policier, comme tous les genres, vit de l'incessante et délicate infraction à ses lois.) Je l'ai conçu une nuit, l'une des nuits usées de 1935 ou de 1934 (…). Voici mon plan : ourdir un roman policier du type courant, avec un meurtre indéchiffrable dans les premières pages, une lente discussion dans celles du milieu et une solution dans les dernières. Puis, presque à la dernière ligne,

> ajouter une phrase ambiguë, par exemple : « et tout le monde crut que la rencontre de cet homme et de cette femme avait été inopinée »- qui indiquerait ou laisserait supposer que la solution était erronée. Le lecteur, inquiet, réviserait les chapitres pertinents et tomberait sur une autre solution, la vraie. Le lecteur de ce livre imaginaire serait plus perspicace que le « détective ».

Dès avant, le 30 octobre 1936, dans le compte rendu de *Half-Way House* d'Ellery Queen, publié également dans la revue *El Hogar*, Borges écrit ce qui s'avère peut-être le germe de l'idée :

> Dans l'histoire du genre policier (…) les romans d'Ellery Queen importent un détournement, ou un petit progrès. Je parle de leur technique. Il arrive souvent au romancier de proposer une explication vulgaire du mystère et d'éblouir ses lecteurs avec une solution ingénieuse. Ellery Queen propose, comme les autres, une explication n'ayant rien d'intéressant, il laisse entrevoir (enfin) une solution d'extrême beauté dont le lecteur tombe amoureux, la réfute et en découvre une troisième, qui est la correcte : toujours moins étrange que la deuxième, mais décidément imprévisible et satisfaisante.

L'idée exposée dans les deux paragraphes précédents surgit quand on arrête le procédé de Queen[3] avant que la troisième solution ne soit dévoilée et qu'on réserve au lecteur la possibilité de la découvrir. Pourvu qu'il ne soit pas tombé amoureux de la solution « d'extrême beauté ». Et fausse.

Le problème

Caché dans la virtuosité raisonneuse d'Unwin et dans le vertige des doubles, des visages détruits et des identités changées qui surprennent le lecteur, la solution d'extrême beauté que le mathématicien propose renferme le défaut suivant : nous obliger à accepter que Zaïd, poussé par la convoitise et contre toute vraisemblance raisonnable, décide de consacrer des années de sa vie et l'argent de son trésor à accomplir un plan complexe pour tuer Abenhacan, immédiatement après ne pas avoir profité de l'occasion de le faire de façon expéditive et gratuite dans le désert d'Egypte. Bien qu'Unwin, face à l'objection de Dunraven, essaie de corriger la motivation et suggère de la détourner de la convoitise vers la haine et la crainte, l'on devrait supposer la même haine et la même crainte à l'heure où Zaïd décide de ne pas tuer son cousin. Le problème persiste donc et le résultat demeure toujours peu convaincant (on voit poindre ce

[3] Je ne sais pas si l'on a signalé la possibilité de lire dans le nom d'Herbert Quain celui d'Ellery Queen, dont il ne s'avère pas nécessaire de remarquer la ressemblance.

doute dans ce que dit Unwin : « si ta conjecture est correcte… »). D'autres indices, formels, secondaires, c'est-à-dire, étrangers à la stricte motivation de la trame, visent la fausseté de cette solution. Dunraven l'écoute en répondant par un « silence pensif, ou incrédule ». Unwin est mathématicien, et dans le conte « La lettre volée » que Borges considérait comme le meilleur des policiers de Poe et qu'Unwin cite au début du conte, Dupin insiste sur le fait que la mathématique par elle-même est insuffisante, et qu'il lui faut de la poésie comme complément afin que sa capacité analytique soit maximale. Le nom Unwin suggère en anglais la négation du succès, et manque du D que porte le nom de l'ami poète pour pouvoir déceler (*unwind* en anglais) le mystère ; et le nom du poète Dunraven a cette même lettre en trop qui l'empêche d'être presque *unravel,* synonyme de *unwind*, et aussi de pouvoir déceler, dévoiler l'énigme : le D qui les entrelace suggère qu'ils restent prisonniers de leur propre filet. Les amis devraient fusionner comme la signification de leurs noms et en un seul être pour aboutir à la vraie solution, quand, séparément, ils en sont incapables. Où chercher une solution alternative, la troisième et vraie solution ?

La conjecture

Le conte, si l'on y fait soigneusement attention, a deux fins. La page qui suit le conte, qui inclut l'histoire « Les deux rois et les deux labyrinthes », prononcée par le recteur Allaby du haut de sa chaire, fait aussi partie du conte bien que de manière ambiguë. La question du lecteur suspicieux, du lecteur enfoncé dans l'incrédulité, du lecteur formé par Borges, est celle-ci : pourquoi ce discours n'est-il pas inclus dans le conte et apparaît-il transposé à la fin ? Autrement dit : pourquoi donner le dernier mot du conte au recteur Allaby, dont le nom se prononce d'ailleurs comme le mot anglais *alibi, (*qui en français signifie « alibi ») ? Admettons l'hypothèse qu'il s'agit d'une piste et retournons au conte.

D'après le récit de Dunraven, le recteur Allaby eut une rencontre privée avec Abenhacan au moment où celui-ci commençait la construction du labyrinthe, cette rencontre se consommant par la visite d'Abenhacan à Allaby en réponse à son sermon condamnatoire. Trois ans plus tard, les meurtres ayant été accomplis, le recteur témoigne auprès des autorités sur ce qu'Abenhacan lui dit lors de cette rencontre. Et voilà donc l'histoire des deux cousins, l'un roi et l'autre vizir, fuyant le désert d'Egypte avec un esclave et un lion, conséquemment à une émeute qui les destitue et les oblige à s´enfuir avec le trésor, et qui aboutit au meurtre de Zaïd par Abenhacan, ce qui, en même temps, fait apparaître le fantôme de Zaïd menaçant en rêve de se venger de la trahison de son cousin et de le tuer un beau jour, par une symétrique destruction de visages. Y a-t-il un autre

témoignage sur la véracité de cette histoire ? Oui, la vérification d'une partie du récit offerte par le *Times* de Londres, qui informe sur l'épisode de l'émeute et la destitution qui s'ensuit obligeant les cousins à s'enfuir. Mais comment apprenons-nous cette vérification ? Par l'entremise d'Allaby, qui dit s'être rendu à Londres afin de rechercher cette information dans de vieux journaux. Et comment apprenons-nous ce qui se passa le jour des meurtres ? L'on ne s'étonnera pas de retrouver encore le nom d'Allaby : c'est lui qui — à nouveau sans témoins — dit avoir accueilli un Abenhacan effrayé, venant annoncer la nouvelle que l'esclave et le lion avaient été déjà tués et demander de l'aide aux autorités. Abenhacan part avant d'obtenir une réponse, aussi désespéré qu'il était arrivé, et le lendemain Allaby se rend dans le labyrinthe afin de constater, dès son arrivée, qu'Abenhacan gît mort et que le trésor a été volé. Deuxième hypothèse : Allaby ment.

Y a-t-il dans le conte des confirmations du récit d'Allaby qui n'aient pas été fournies par lui-même ? Seule l'arrivée du bateau où le fantôme de Zaïd (ou Abenhacan dans la solution d'Unwin) arrive en Angleterre, peut être considérée comme confirmation non fournie par Allaby. Lisons ce paragraphe, une partie du récit de Dunraven :

> Trois ans après avoir érigé la maison, le *Rose of Sharon* ancra au pied des montagnes. Je ne fus pas parmi ceux qui virent le voilier et peut-être, des lithographies oubliées d'Aboukir ou de Trafalgar influent dans l'image que j'en ai, mais je comprends qu'il était de ces bateaux très travaillés qui ne semblent pas faits par un armateur mais par un charpentier, et moins que par un charpentier, par un ébéniste. Il était (sinon dans la réalité, dans mes rêves) bruni, obscur, silencieux et véloce, dont l'équipage était constitué par des arabes et des malais.

« Sinon dans la réalité, dans mes rêves ». C'est un bateau qu'il n'a pas vu et qu'il remplace dans son souvenir par des images vues dans des livres, et dont il n'existe aucun témoin direct dans le conte. Il n'existerait apparemment que dans le récit d'Allaby, qui est également celui qui vérifie le lendemain le départ du bateau. Une fois de plus, Allaby devient la seule source d'information. Hypothèse secondaire qui renforce la deuxième : le *Rose of Sharon* est un bateau imaginaire, ou du moins un bateau réel à itinéraire imaginaire dont l'arrivée à Cornwall n'est survenue que dans le récit d'Allaby. Il y a un autre détail : lorsque Unwin affirme que l'histoire racontée par Dunraven est fausse, celui-ci « vomit des injures et invoqua le témoignage du fils aîné du recteur (Allaby, semble t-il, était mort) et celui de tous les voisins de Pentreath ». Je suppose que le plus important de cette citation est aussi à l'intérieur des parenthèses et c'est l'expression « semble t-il ». Ce qui suggère sans doute cette incertitude c'est le fait qu'Allaby

put avoir simulé sa mort ou avoir fabriqué sa disparition, peut-être afin de s'enfuir en paix avec le trésor. Troisième hypothèse et solution possible de l'énigme : Allaby est le meurtrier.

La confirmation

Il ne reste qu'une étape pour essayer de confirmer cette dernière hypothèse : reconstruire une histoire alternative qui soit cohérente avec l'hypothèse. Cette reconstruction pourrait se faire ainsi : peu après l'arrivée d'Abenhacan, et une fois commencée la construction alarmante, Allaby prononce son sermon condamnatoire. Le lendemain Abenhacan rend visite au recteur et ils ont une réunion privée. D'une manière ou d'une autre, Abenhacan obtient l'autorisation de poursuivre et conclure la construction de sa forteresse. Trois ans s'écoulent et un jour Allaby se rend au labyrinthe, tue d'un coup de feu le lion, l'esclave et Abenhacan, détruit leurs visages et vole le trésor. Tout le reste c'est ce qu'il invente comme alibi auprès des autorités : son passé comme roi en Egypte, Zaïd le cousin vizir, l'émeute, la fuite, le meurtre et la menace ultérieure, les nouvelles parues dans le *Times*, le bateau. Qui est alors Abenhacan, ou l'homme que le peuple appelle Abenhacan, celui qui construit une maison démesurée où il s'enferme pendant trois ans jusqu'au moment où il est tué ? Un boucanier ou un contrebandier, pouvons-nous présumer, quelqu'un qui s'enfuit — sans que l'on sache d'où — en possession d'un trésor qui fut peut-être volé ou le fruit d'activités louches, quelqu'un dont on peut imaginer que des ennemis le poursuivent et qui cherche refuge dans le labyrinthe. Il construit sa forteresse sur la côte, avec une fenêtre donnant sur la mer, peut-être afin de pouvoir contrôler l'arrivée des bateaux avec lesquels il conclut ses affaires, des bateaux à bord desquels pourraient aussi arriver ses ennemis. Voilà pourquoi il ne sort jamais de chez lui et ce n'est que l'esclave qui s'occupe des opérations. Esclave ? Il se peut qu'il soit bien un esclave, mais nous n'en savons rien ; il se peut également qu'il s'agisse d'un homme qui travaille moyennant salaire, ou d'un complice qui reçoive une partie des revenus. Du lion seulement nous pouvons dire que c'est un lion.

Cette alternative pose également des difficultés. Par exemple, comment fait Allaby pour ne pas s'égarer dans le labyrinthe et y découvrir ses victimes. Nous pouvons présumer que la clé est dans la réunion secrète. Il n'est pas invraisemblable de supposer que, pour autoriser la construction qu'il venait de condamner, Allaby ait exigé un plan ou une description du labyrinthe. L'on est fondé à s'interroger sur la motivation des crimes. Il faut en chercher la réponse dans le sermon et dans le trésor disparu : le résultat est une alliance d'intolérance ou haine religieuse et d'avarice, ou

de simple mépris que l'avarice aurait pu amplifier. L'avarice à elle seule ne suffit pas à expliquer un révérend assassin, mais son sermon présente la haine religieuse et morale comme motivation possible : un maure, un barbare, un non chrétien qui érige une bâtisse monstrueuse pour mener à bien des activités délictueuses, engendre non seulement la réprobation mais l'aversion extrême du recteur. Vient alors une autre question : Pourquoi les visages détruits ? Ne suffisait-il pas à Allaby de les tuer et de voler le trésor ? Dans l'explication d'Unwin, Zaïd a besoin que le visage d'Abenhacan soit effacé pour dissimuler ainsi que celui qui est mort n'est pas lui, que tout le monde reconnaît comme étant Abenhacan, et que les deux autres visages soient défigurés, ainsi qu'Unwin l'explique bien, afin de prévenir le soupçon du changement d'identités. Le lecteur en déduit que c'est justement là la raison pour laquelle Zaïd introduit le détail du visage dans son récit à Allaby lors de la première rencontre. Quant à la conjecture d'Allaby meurtrier, il faut chercher une nouvelle justification, qui pourrait être la suivante : d'un côté, Allaby réussit à renforcer la vraisemblance de l'histoire du meurtre entre cousins et de la menace ultérieure de vengeance : les visages détruits ne sont que la concrétisation de cette vengeance prophétisée ; de l'autre, ces visages détruits remplissent la fonction essentielle, selon le point de vue d'Allaby, de rendre presque inimaginable l'hypothèse que c'est lui le coupable : un meurtre aussi brutal est commis par des barbares, et plus encore s'ils sont incarnés en fantômes enragés et vengeurs.

Un problème résolu : maintenant l'on comprend la visite désespérée de Abenhacan/Zaïd à Allaby pour lui demander de l'aide après la mort de l'esclave et du lion. Dans la solution présentée par Unwin, cette visite est faiblement justifiée car Zaïd n'a pas une vraie nécessité de fabriquer des témoins de son innocence si tout de suite après les crimes il doit s'enfuir ; il aurait été plus facile pour lui de s'enfuir directement. Cependant pour Allaby, le fait d'inventer cette visite s'avère nécessaire comme justification de sa propre visite ultérieure au labyrinthe, non pas bien sûr dans le but de vérifier les meurtres, mais de les accomplir.

Il est révélateur de confronter le texte d'« Abenjacán » avec la traduction faite en anglais par Borges lui-même, en collaboration étroite avec Norman Thomas Di Giovanni, publiée dans le volume *The Aleph and Other Stories*. Le parallèle dévoile une série de modifications, dont deux sont particulièrement importantes. D'une part, l'évocation de la mort d'Allaby disparaît complètement ainsi que la mention de son fils. Là où Borges écrit (nous donnons la traduction française) : « Dunraven vomit des injures et invoqua le témoignage du fils aîné du recteur (Allaby, semble t-il, était mort) et celui de tous les voisins de Pentreath », Borges,

par contre, écrit : *« Dunraven broke out in a torrent of strongly flavored language and said that all the population of Pentreath could bear witness to the truth of what he had told and that if he had to make up a story, he was a writer after all and could easily have invented a far better one. »* Pourquoi cette modification ? Je suppose que Borges a dû remarquer que le fait de suggérer la mort d'Allaby devenait trop imprécis, compte tenu des vingt-cinq ans écoulés entre les meurtres et le récit de Dunraven, qui faisait que les causes, soit de la mort, soit de la disparition, se multiplient en trop de possibilités peu importantes pour la trame. Il se peut également que Borges se soit repenti d'avoir ajouté inutilement un personnage, le fils d'Allaby, sans aucune fonction dans le récit.

L'autre modification est presque invisible et plus significative. Lorsqu'il fait référence au bateau *Rose of Sharon*, l'original dit : « [Allaby] avertit, le lendemain, que le voilier avait déjà quitté le port (vers Suakin dans la Mer Rouge, apprit-on à posteriori). » Le texte entre parenthèses dans la traduction dit : *« bound to the Red Sea port of Suakin, he later learned »*. Cette modification s'explique plus facilement : l'impersonnel « apprit-on» permettrait de donner au bateau un statut de réalité face à la possibilité que d'autres personnes l'auraient appris, alors que la traduction insiste sur le fait que c'est Allaby la seule source d'information.

En somme, les faits ponctuels d'« Abenhacan », tout en laissant de côté les détails, peuvent se circonscrire à ce schéma narratif : un étranger riche, peut-être contrebandier ou délinquant, arrive dans un village anglais et le recteur local, par simple haine ou avarice, le tue. Tout le reste c'est de la fumée rhétorique, de la toile d'araignée verbale, de la fabulation. Si c'était le cas des mathématiques, nous pourrions dire que le théorème a été démontré.

Chapitre que nous pourrions appeler " Magies partielles d'« Abenhacan el Bokhari, mort dans son labyrinthe » ", dans lequel le lecteur est soumis à la douteuse élucidation de symboles, d'allégories et d'autres incommodités

La construction policière

Borges a dit une fois à propos du genre policier qu'il était « peut-être le plus artificiel de tous ceux que comprend la littérature » (*OC* 4 : 432). Il n'aurait pas pu énoncer plus grand éloge. Pour Borges, le policier est la matière parfaite, en tant qu'artifice total qui exige à la fois la planification

minutieuse de la trame, afin de modeler ses formes narratives[4]. Borges limitait sa contribution au genre à trois contes : « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », « La mort et la boussole » et « Abenhacan el Bokhari, mort dans son labyrinthe ». Il faudrait peut-être ajouter le conte « Le rapprochement d'Almotásim », chronologiquement antérieur aux autres, qui consiste en un commentaire critique d'un roman policier inexistant[5].

Une première observation sur ce que ces textes ont en commun, et qui peut être vu comme un cas particulier d'une habitude récursive chez Borges, c'est qu'il oppose toujours le policier, un genre mineur, populaire, relativement nouveau, de circulation massive, publié dans des journaux ou des éditions à bon marché et méprisé par les élites cultivées, à une grande tradition littéraire, canonique et consacrée, sophistiquée, de vieille souche et à caractère « exotique » pour le lecteur occidental. Dans « Le rapprochement d'Almotásim » cette grande tradition devient la poésie mystique persane des soufis islamiques, des compositions pleines d'allusions, de langage hermétique et d'allégories chiffrées. Dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » il s'agit de la tradition du roman chinois classique, des constructions d'une grande complexité et aux multiples ressources techniques et dont les œuvres canoniques sont mesurées en pas moins de deux mille pages chacune dans les éditions des traductions modernes. Dans « La mort et la boussole » cette tradition est, bien entendu, celle de la mystique juive représentée par la cabale, porteuse des conceptions de texte total et de lecture multiple et exhaustive. Dans « Abenhacan » on peut distinguer, d'un côté, le rapport avec la tradition de la narration arabe (aux sources persanes et originairement hindoues) des *Mille et une nuits*, que Borges considérait comme une sorte de modèle canonique de la narration pure ; mais on peut y voir aussi d'autres connexions avec la littérature non policière que l'on soulignera dans les pages qui suivent, mais j'anticipe qu'elles incluent la transformation des références explicites en procédés formels qui font allusion de manière indirecte à ces traditions.

---

[4] L'on pourrait ajouter que faire appel au genre policier est l'une des diverses solutions que Borges a trouvées (ayant refusé le roman) à un problème esthétique crucial : comment écrire de la philosophie en faisant de la littérature. Il n'aurait pas pu trouver un meilleur symbole pour cette préoccupation que ce genre littéraire plein d'artifice, axé sur la recherche de la vérité.

[5] Je renvoie le lecteur intéressé au rapport entre Borges et le policier, aux excellentes études de José Fernández Vega, Cristina Parodi et Pablo Brescia. Ce dernier, centré sur « Abenhacan », résume une bonne partie de la critique préalable consacrée à ce conte. (Maintenant que j'écris cette note, et poursuivi par la crainte de tomber sur l'inévitable redondance et l'inévitable répétition, je me demande si je n'aurais pas dû profiter de l'occasion pour rénover le genre et écrire l'essai le plus bref du monde, d'une seule ligne rapide et précise en disant simplement : « Allaby, semble t-il, est le coupable ».)

Les trois contes (en excluant maintenant « Almotásim ») ont quelque chose d'évident en commun, c'est que la rencontre entre le meurtrier et la victime, et le meurtre qui en résulte, ont lieu, dans les trois cas, au centre du labyrinthe : le jardin et la maison de Stephen Albert, la propriété de Triste-le-Roy, la maison-labyrinthe d'Abenhacan. Ce ne serait pas conseillé maintenant de s'enfoncer dans la symbolique du labyrinthe; il suffit de signaler que Borges considérait les contes policiers comme tels (cf. « Les labyrinthes policiers et Chesterton », compte rendu de 1935 qui inclut un ensemble de préceptes du genre). Nous sommes donc face à un autre cas de l'utilisation que Borges fait des symboles qui reproduisent dans le contenu les caractéristiques de la forme, comme c'est le cas avec les miroirs ou les doubles. Cela vient confirmer le caractère d'artifice et de construction verbale de ces fictions[6].

La résolution de l'énigme rend « Abenhacan » à la logique du policier borgésien, ou du moins à la logique de « La mort et la boussole », son seul autre conte avec détective. Ainsi, à l'instar de Lönnrot qui s'égare dans le réseau symbolique que construisent sa sophistication et son intelligence érudite exigeant de la réalité qu'elle se comporte comme une fiction artificielle et élégante, de même Unwin est séduit par l'élégance intellectuelle de sa solution, qui à la fois, attrape Dunraven. Borges donne au lecteur la possibilité d'être Treviranus et de postuler que lors d'un meurtre à un seul informant, ayant par ailleurs montré du mépris envers la victime, celui-ci serait le principal suspect.

La révélation d'une troisième trame cachée derrière les deux autres transforme le conte en un outillage verbal d'extrême virtuosité et précision, en tissant cette troisième histoire avec les fils des deux autres afin que sa trame devienne invisible[7]. Ces trames et les références qui les accompagnent tissent aussi une histoire du genre policier d'après Borges, c'est-à-dire une histoire du policier classique d'énigme : d'abord, nous avons la référence à celui que Borges considérait comme le meilleur conte policier de l'inventeur du genre policier, Poe ; puis, nous avons l'énigme suggérant une solution surnaturelle (première trame, qui pourrait même être lue

[6] Je vais éviter de m'occuper de la fonction des symboles dans la narrative de Borges en général, ce qui serait inutile étant donné la grande quantité d'études disponibles, auxquelles je renvoie le lecteur.

[7] Une preuve de plus de cette virtuosité sont les phrases de la fin du conte. Je transcris les mots d'Unwin : *« Si ta conjecture est correcte, Zaïd agit pressé par la haine et par la crainte et non pas par l'avarice. Il vola le trésor et puis comprit que le trésor n'était pas l'essentiel pour lui. L'essentiel était qu'Abenhacan soit mort* ». Dunraven dit pour finir le conte : « *Oui,* [Zaïd] *il fut un vagabond qui, avant de n'être personne dans la mort, se serait rappelé avoir été un roi, ou avoir feint d'être roi un jour ».* Le lecteur est prié de faire les remplacements suivants : où l'on dit *Zaïd* dans la première citation, lisez *Allaby*, où l'on dit *Zaïd* dans la deuxième citation, lisez *Abenhacan*. La motivation d'Allaby et l'identité de Abenhacan, expliquées.

comme un conte de terreur de Poe) et la proposition d'Unwin qui vient la remplacer par une solution rationnelle : celle-ci étant la deuxième trame qui répond au modèle de conte policier de Chesterton ; ensuite, nous avons la référence à ce que Borges considérait comme la meilleure solution au problème de la chambre close (celle de Zangwill) et l'utilisation de la technique prise d'Ellery Queen. Cette histoire du genre a une fin implicite dans la troisième trame : le lecteur en tant que détective, ne devient-il pas le fait central du genre, qui dès son origine a vécu de la possibilité que le lecteur ait pu concurrencer le détective, que le lecteur ait pu aussi participer de l'histoire et éventuellement *être le détective* ? La règle qui veut que tous les éléments nécessaires à la solution de l'énigme aient été présentés au lecteur avant le dénouement, une règle que Borges et les meilleurs auteurs du genre policier[8] ont toujours respectée et défendue, n'est que la formulation de cette identification comme étant constitutive du genre. Les autres règles (nombre réduit de personnages, économie de moyens, solution nécessaire) peuvent être vues comme une éthique qui tourne autour de cette règle centrale, comme les procédés qui a rendent possible. Concrétiser complètement la fusion entre le détective et le lecteur c'est, en quelque sorte, épuiser le genre. L'histoire du policier d'après Borges, naît — nous pouvons le postuler — en 1841 avec « Le double crime de la Rue Morgue » de Poe et finit environ un siècle plus tard avec « Abenhacan el Bokhari, mort dans son labyrinthe », le conte avec lequel Borges quitte le genre, celui qu'il appela son chant du cygne et qui est peut-être le chant du cygne du genre même.

La question qui reste à poser est celle-ci : comment cette troisième possibilité a-t-elle pu rester cachée pendant cinquante ans, alors que l'œuvre de Borges est soumise en permanence à un examen microscopique quasi universel ? La réponse est multiple, mais je crois qu'elle est centrée sur une technique littéraire et sur son exécution magistrale : la parodie. Dans le commentaire de ce conte que l'on trouve dans *The Aleph*, Borges fait référence à la nécessité de plus en plus considérable de parodier qu'il éprouvait au fur à mesure qu'il travaillait sur la trame : *« The more I worked on it, the more hopeless the plot seemed and the stronger my need to parody. What I ended up with I hope will be read for its humor »* (274). Ce que l'on pouvait prendre pour une parodie du genre policier peut être pris maintenant, aussi et surtout, pour une parodie de lui-même. Borges — disons-le ainsi — invente une histoire délibérément borgésienne pour que l'on ne voie pas que cette histoire est fausse ; il écrit une histoire destinée au lecteur de Borges, destinée à ce que ce lecteur la reconnaisse, afin qu'il

[8] On trouve quelques exceptions chez Sherlock Holmes, que Borges dénonce impitoyablement dans ses comptes rendus.

ne voie pas que l'histoire vraie en est une autre : l'auto-parodie comme piège. L'efficacité de ce procédé est extraordinaire : la culpabilité d'Allaby surprend même s'il n'est pas l'un des personnages d'une liste de coupables possibles présentés pour distraire et confondre le lecteur, mais le seul.

La forme

« Abenhacan » n'est pas seulement un conte policier dans lequel le détective est le lecteur. C'est aussi un texte où les procédés de construction destinés à ce lecteur postulé, afin de créer un texte qui tend vers le hasard zéro et qui permet d'être interrogé de multiples manières et à de multiples niveaux, sont portés à leur exécution technique extrême. Dans cette partie et dans celles qui suivent, je me propose d'explorer quelques uns de ces procédés[9].

On a déjà signalé ce que plusieurs commentateurs ont observé : les noms des personnages se prêtent à l'interprétation. Unwin et Dunraven constituent une paire qui s'oppose en tant que mathématicien et poète, alors qu'ils sont réunis dans l'incapacité analytique empruntée à Poe et chiffrés dans leurs noms synonymes mais imparfaits. On peut aussi signaler que *unwind* et *unravel* contiennent l'idée de démailler, d'effiler, ce qui les met en rapport avec la symbolique de la toile d'araignée proposée par l'épigraphe. Unwin utilise ce symbole du rêve du récit d'Allaby comme la clé lui permettant d'en trouver la solution, mais le labyrinthe d'Abenhacan n'est pas la seule toile d'araignée du conte destinée à attirer et à attraper : le conte lui-même est cette toile d'araignée qu'Unwin et Dunraven ne font que renforcer dans leur tissage, dans le piège où ils sont de plus en plus empêtrés. Nous pouvons aussi lire, faisant appel à une certaine tolérance interprétative, la chaîne *UnwinDunraven,* comme une équivalence formelle du texte du conte, et à l'instar de cette chaîne qui veut que la dernière lettre soit modifiée et lue comme un *l* au lieu d'un *n* pour aboutir à *unwind-unravel,* pareillement le dernier maillon du conte doit être lu différemment pour arriver à la solution : le discours d'Allaby

[9] Notons que l'une des phrases les plus répétées par la critique de Borges est «Borges prit X et le poussa jusqu'à la limite». X peut être un genre littéraire, une idée, une ressource esthétique, un concept, une doctrine philosophique, un attribut humain, un argument théologique, une énigme métaphysique. X peut être le policier, les paradoxes de Zénon, l'énumération, l'infini, l'idéalisme, le langage, la nature de Judas, le temps. Borges (si on tolère le simili mythologique) vu comme un Midas des idées : ce qu'il touche avec son intelligence il l'épuise conceptuellement, le comprend dans toutes ses possibilités et le transforme en or esthétique.

lu, non pas comme une histoire mais comme une piste. Pour reprendre une phrase familière au lecteur de Borges, la dernière lettre du nom doit être articulée[10].

Ces mécanismes, j'insiste, ne devraient pas être réduits à des caprices ou à des divertissements, mais ils devraient être vus surtout comme des manifestations de l'émotion centrale qui guidait Borges en tant que conteur : l'aversion à l'égard de la contingence et de l'arbitraire, la nécessité de donner à chaque élément un sens possible et une justification, de guider par l'esprit le processus créatif et de pourvoir chaque texte du maximum de densité verbale[11]. Ils devraient également être vus comme faisant partie de la construction de ce personnage imaginaire qu'est le lecteur, comme ses attributs, ses attentes, ses désirs. Ils furent à l'origine la cause de ce lecteur, mis en place pour le créer ; dans « Abenhacan », ils s'avèrent sa confirmation définitive et son couronnement. Examinons certains autres de ces attributs.

Les œuvres attribuées au début du conte aux deux personnages, en réalité, chiffrent le conte. Dunraven écrira une œuvre « que ses contemporains ne pourront presque pas scander », c'est-à-dire interpréter, déchiffrer. Unwin, de son côté, avait publié un travail sur « le théorème que Fermat n'écrivit pas sur la marge d'une page de Diofanto » : Borges n'a pas non plus écrit la solution mais il nous laisse la clé sur la « marge » du conte, dans cette page supplémentaire qui en constitue la véritable fin.

Le dialogue qu'ils tiennent au début du conte est une autre description autoréférentielle. D'une part, Unwin propose de ne pas multiplier les mystères, qui doivent rester simples, et offre les exemples de «La lettre volée» de Poe et de la chambre close de Zangwill. La solution du conte apparaît simple, la référence au conte de Poe avertit le lecteur sur l'impossibilité pour un mathématicien ou un poète d'en trouver la solution, et la chambre close de Zangwill lui donne la clé sur la conduite d'Allaby. Ainsi que Borges lui-même l'a décrit au cours d'une conversation avec M. E. Vazquez, lorsqu'il fait référence au sous-genre policier du meurtre commis dans une chambre close :

---

[10] Ce jeu symbolique avec les noms (le lecteur peut noter que dans Dunraven il y a *raven*, le corbeau de Poe) multiplie leur efficacité quand on vérifie qu'Allaby, Unwin et Dunraven sont des noms habituels en Angleterre, comme si Borges avait pris la précaution de les avoir inventés quelques siècles auparavant pour garantir l'élégance de son conte.

[11] Borges nous offre plus d'une confirmation de ces affirmations. Il dit dans un exposé sur ses contes : «Je ne crois pas, contrairement à l'avis d'Edgar Allan Poe, que l'art, l'opération d'écrire, soit une opération intellectuelle» («Asi escribo mis cuentos», dans *La escritura del cuento* : 32). Et lors d'une conférence : «Puis, il est la théorie qui s'oppose à la théorie romantique, énoncée par un grand poète romantique, M Edgar Allan Poe; c'est la théorie de la poésie comme acte mental, comme acte intellectuel. Eh bien, je crois que cette théorie-là est fausse» («El poeta y la escritura», *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires* : 107).

> L'une des solutions les plus brillantes est celle de l'écrivain judéo-anglais Israël Zangwill dans *The Bigbow Murders* (...) La solution qu'il donne au crime commis est celle où celui qui découvre le crime, ou qui feint de le découvrir, est celui qui le commit» (Vazquez : 135).

D'autre part, Dunraven se penche sur la complexité, tout en alléguant l'univers comme exemple. Et cela aussi décrit le conte, non par rapport à la solution de l'énigme mais par rapport à sa complexité formelle, à la construction élaborée jusqu'au détail infime des trames entrecroisées et à la multiplication des références et des symboles.

Les doubles

Il y a trois paires de doubles dans « Abenhacan ». En premier lieu, la plus immédiate, celle d'Unwin et Dunraven. À propos de cette duplication, il faudrait signaler que tous deux sont des personnages réels dans le conte, et qu'ils sont deux qui n'arrivent pas à en être un. En deuxième lieu, la paire Abenhacan/Zaïd, dont il faudrait dire qu'alors que l'un est réel dans le conte, l'autre reste une fiction et qu'il s'agit d'un personnage qui en devient deux. En troisième lieu, la paire assassin/détective, dans ce cas Allaby/lecteur, où l'un est réel dans le conte, l'autre l'est dans la réalité extérieure à la fiction, et ils sont deux entre lesquels certaines identifications s'établissent[12].

À propos de la première paire, on pourrait ajouter à ce que l'on vient de dire: d'une part, qu'il s'agit d'une parodie évidente du couple traditionnel du détective et de son compagnon, inauguré par Poe avec Dupin et son ami, et consacré par Conan Doyle avec Sherlock Holmes et Watson. D'autre part, Unwin et Dunraven, en tant que mathématicien et poète, incarnent aussi les symboles de la raison et de l'intuition, de l'esprit et de l'âme, du classique et du romantique, archétypes selon lesquels Borges aimait aligner les écrivains comme des représentants de deux conceptions de la littérature qui s'opposent : pour être complète, la littérature exige également, on peut le déduire, la fusion des antagonistes. En outre, Unwin et Dunraven, comme lecteurs/interprètes de l'histoire d'Allaby, sont aussi des lecteurs de Borges. Ils représentent les deux extrêmes du lecteur borgésien type, les dangers du crédule et du suspicieux. L'excès de

[12] Certains aspects de la littérature en général peuvent être pensés par paires, pas seulement le duo évident auteur/lecteur, mais encore dans la logique de la critique. Comme l'écrit Gabriel Castillo : « Le meilleur critique littéraire est celui qui pense comme l'écrivain qu'il est en train de lire ; le pire est celui qui imite son style ». Et il explique : « Le bon critique tend à être deux : il se dédouble dans l'écrivain pour le lire et s'affirme sur soi-même pour l'examiner ; le mauvais critique est moins qu'un : dissous dans la voix de l'auteur qui le fascine, il n'est que son singe mimétique » (612).

naïveté poétique de Dunraven le conduit à peupler le monde de fantômes vengeurs. L'excès de suspicion analytique d'Unwin conduit ce dernier à consolider dans la réalité un personnage de fiction, à substituer une crédulité à une autre.

On a signalé, pour la paire Abenhacan/Zaïd, le symbolisme des initiales, A et Z, qui chiffrent le début et la fin, la circularité, etc., et qui renvoient à d'autres inventions de Borges à fort poids symbolique comme l'Aleph et le Zahir (et à d'autres significations que le lecteur intéressé pourra continuer à explorer et à associer avec, par exemple, ces noms pris du fond de l'ordre alphabétique que l'on trouve justement dans « L'Aleph » : le trio formé par les italiens Zunino, Zungri, Zunni ; ou avec le nom de l'héroïne juive Emma Zunz) et que l'on devrait lire dans la clé autoparodique signalée. L'autoparodie se complète avec les figures du lâche et du courageux, et leur rapport de trahison, avec le fait que tous les deux sont la même personne, qu'ils échangent leurs identités, etc.

Examinons la troisième paire. Dans un conte où le détective est le lecteur, la symétrie impose que l'assassin soit l'écrivain. Il n'est donc pas surprenant de trouver des éléments permettant d'identifier Allaby comme l'alter ego borgésien : c'est un solitaire dans sa bibliothèque et un homme aux lectures bizarres, attiré par les histoires orientales et qui se révèle, une fois que l'on a déduit sa fonction dans le conte, comme quelqu'un qui est capable d'inventer des histoires caractéristiquement borgésiennes et qui élabore des fictions en vue de la tromperie, des équivalences verbales du labyrinthe architectural visant, comme la toile d'araignée, à égarer et à attraper[13]. C'est un fabulateur accompli qui lit, ce qui symétriquement nous conduit à considérer le lecteur comme quelqu'un qui écrit, ce qui est vrai lorsque, dans son rôle de détective, il reconstruit l'histoire du crime qu'il est en train de résoudre. Tout compte fait, si l'on retourne à la logique cabalistique, les deux sont à une seule lettre de distance, l'initiale qui sépare *recteur* de *lecteur* (rector/lector).

Il est possible d'observer que les deux dernières paires surgissent comme une ramification de la paire Allaby/Abenhacan en tant qu'assassin/victime, paire qui demeure cachée jusqu'à ce qu'on trouve la solution. Abenhacan plonge dans la fiction, par son identification avec un roi fictif et par son dédoublement comme Zaïd, personnage doublement fictif ; Allaby émerge vers la réalité, par son identification avec Borges et par son rapport duel avec le lecteur, personnage réel.

[13] Umberto Eco, dont la contribution à la littérature policière est d'avoir enrichi « La mort et la boussole » de 500 pages de pédagogie médiévale, situe à la fin de son roman le double de Borges, l'assassin et bibliothécaire Jorge de Burgos, au centre du labyrinthe. Borges l'a même privé de cette originalité.

On peut penser à une autre correspondance à partir de l'identification d'Allaby à Borges : lorsqu'il publie « Les deux rois et les deux labyrinthes » comme un texte indépendant, douze ans avant son inclusion dans « Abenhacan », Borges ne sait sûrement pas que ce texte va faire partie d'un autre conte ; lorsqu'il prononce son sermon condamnatoire, trois ans avant les meurtres, Allaby ne sait sûrement pas qu'il va tuer ou essayer de tuer Abenhacan. Le parallélisme de l'écrivain et du meurtrier se projette sur le rapport entre le conte et les crimes.

Miroirs verbaux

Dans le post-scriptum de 1952 à l'épilogue de 1949, ajouté à la deuxième édition de *L'Aleph*, dans laquelle le conte apparaît pour la première fois en format livre, Borges écrit :

> « Abenhacan el Bokhari, mort dans son labyrinthe » n'est pas (on me l'assure) mémorable malgré son titre effrayant. Nous pouvons le considérer comme une variation de « Les deux rois et les deux labyrinthes » que les copistes insérèrent dans *Les mille et une nuits,* et que le prudent Galland omit (*OC* 1 : 629).

Avec une innocence perverse, alors qu'il feint de jouer aux fausses attributions, Borges offre simultanément une piste et tend le piège. Il est vrai qu'il est en train d'insister sur le fait que les deux textes doivent être lus ensemble, mais il est également vrai que c'est surtout l'histoire fausse d'Abenhacan et Zaïd qui invite à être lue comme une variation de « Les deux rois ». Celle-ci commence dans un labyrinthe artificiel, construit par l'homme et finit dans le labyrinthe spontané du désert ; dans le récit d'Allaby, c'est l'inverse : les cousins s'enfuient d'abord à travers le désert et finissent dans un labyrinthe de construction humaine. Dans la première, le roi arabe est trahi mais il arrive à se venger et à tuer le roi de Babylone ; dans la deuxième, Zaïd est trahi mais son fantôme arrive à se venger et à tuer Abenhacan. Que les deux histoires se correspondent comme deux visages d'un même récit, nous le savons maintenant, ne s'explique pas par une causalité injustifiée mais parce que les deux furent inventées par le même personnage, Allaby.

Mais « Les deux rois » est aussi une variation par rapport à l'histoire des crimes du révérend Allaby : dans les deux cas, nous avons une parabole morale où celui qui construit le labyrinthe est puni et meurt du fait de cette vanité. (Une autre forme du rapport des variations entre les deux histoires est signalée dans la partie suivante.)

Les titres des deux histoires peuvent également être considérés comme une sorte de clé cachée : d'un roi (Abenhacan) et d'un labyrinthe, on passe à deux rois et deux labyrinthes : le titre du conte réfère à un seul ; celui du sermon d'Allaby réfère à deux ; il dit donc que la fausse duplication des rois (un Abenhacan auquel on ajoute Zaïd) est l'œuvre d'Allaby.

La dernière phrase de « Les deux rois » serait une clé inutile : « Gloire soit à Celui qui ne meurt pas », lu dans la tradition islamique, réfère à Dieu. Dans le contexte du conte, si l'on considère qu'Abenhacan meurt aux mains du recteur, la phrase réfère à Allaby, c'est-à-dire à Borges. Cependant, rien n'empêche de l'appliquer au fantôme de Zaïd dans l'histoire inventée par Allaby, ou à Zaïd dans la solution d'Unwin. Le rapport Dieu/Allaby/Borges peut être vu aussi dans le titre attribué au roman de Quain : le dieu du labyrinthe n'est certainement pas Abenhacan mais le recteur Allaby, c'est-à-dire Borges. Je ne suggère pas une secrète mégalomanie, mais le chiffrage d'une poétique, d'une conception de la littérature et de l'écrivain. Notons en passant, puisque nous mentionnons le roman de Quain, la variation magistrale (et tricheuse) qui se produit dans la forme : ce qui dans la description du roman est « un paragraphe long et rétrospectif » contenant une phrase ambiguë qui suggère la fausseté de la solution, est dans « Abenhacan » un discours qui n'est pas rétrospectif dans son contenu mais dans sa chronologie à l'intérieur du récit, et dont l'ambiguïté, loin d'être explicite, est aussi seulement formelle, du moment qu'il est simultanément à l'intérieur et à l'extérieur du récit, du moment qu'il en fait et n'en fait pas partie.

En relation avec « La mort et la boussole », la cabale, qui y fait partie de la trame, devient partie de la forme dans « Abenhacan ». De même, les miroirs face à face dans la propriété de Triste-le-Roy, symbolisant peut-être les symétries du conte, passent également à la forme dans « Abenhacan », un conte fait de deux textes qui s'opposent comme des miroirs.

Enfin, il faudrait signaler que l'histoire d'Abenhacan et Zaïd, ourdie par ce lecteur des *Mille et une nuits* qu'est Allaby, est aussi miroir de l'un des modèles narratifs des contes arabes, dans lequel le roi Harun-al-Raschid, pour ne pas être reconnu, sort déguisé parcourir les rues nocturnes de Bagdad en compagnie de son vizir. Allaby/Borges transforme Abenhacan en reflet symétrique : en quelqu'un d'anonyme qu'il déguise en roi, à qui il invente un vizir non protecteur mais menaçant et vengeur[14].

[14] Ajoutons que *Les mille et une nuits* sont la source de l'alibi et aussi le motif pour lequel l'alibi peut être efficace : il s'adresse à des gens qui, tel est sans doute le cas de Dunraven, croient que l'Orient est une terre de rois et de vizirs, de trésors et d'esprits meurtriers car la lecture des *Mille et une nuits* les a préparés à y croire. C'est-à-dire : Allaby a aussi recours à la parodie pour tromper.

Si par ailleurs, nous considérons que Borges a joué depuis le début en attribuant « Les deux rois et les deux labyrinthes » aux *Mille et une nuits,* le jeu des miroirs est complet : Abenhacan se reflète dans « Les deux rois » qui se reflète dans les *Mille et une nuits* qui se reflète dans « Abenhacan », qui se reflète dans *Les Mille et une nuits* qui se reflète dans « Les deux rois » qui se reflète dans « Abenhacan ».

L'allégorie

Pour continuer avec cette habitude de donner des instructions de lecture qui sont en même temps des pièges de lecture, Borges écrit dans l'édition en anglais déjà citée : *"I certainly can't expect anyone to take seriously or to look for symbols in such pictorial whims as a black slave, a lion in Cornwall, a red-haired king (…)"* (274). Le lecteur de Borges averti n'a pas besoin d'autre chose pour prendre au sérieux immédiatement ces caprices picturaux. Le conte offre avec clarté ces coloris : le lion est « le fauve couleur du soleil », l'esclave est « l'homme couleur de la nuit » et Abenhacan a la barbe couleur du safran (*OC* 1 : 601) ; plus loin, Unwin réfère à Abenhacan comme « l'homme vermeil » (605). Cette juxtaposition de rouge, de jaune et de noir a conduit certain commentateur à s'égarer dans les labyrinthes de l'alchimie[15]. Qu'il y ait une clé dans ces domaines n'est pas impossible, mais je préfère une interprétation plus raisonnable : ce sont les couleurs du drapeau de l'Allemagne.

Vu de cette manière, le symbolisme chromatique ajoute une nouvelle signification à « Abenhacan » : le meurtre, accompli par l'anglais Allaby, du trio « allemand » constitué du lion, de l'esclave et du roi transforme le conte en une allégorie de la défaite de l'Allemagne aux mains de l'Angleterre lors des guerres mondiales. Si l'on fait attention au début du conte, Unwin et Dunraven, de façon prémonitoire « las d'un monde sans la dignité du péril », se rencontrent le premier après-midi de l'été 1914, c'est-à-dire le 21 juin 1914. Leur dernière rencontre à Londres se produit trois jours après, soit le 24 juin. Quatre jours plus tard, dans la matinée du 28 juin 1914, le meurtre qui déclenchera la Première guerre mondiale a lieu à Sarajevo. Si nous considérons la chronologie non pas du conte mais de la lecture du conte, du processus qui finit avec le déchiffrement de l'énigme, compte tenu de ce que le conte est publié pour la première fois en 1951, alors « Abenhacan » commence avec l'explosion de la Première guerre et finit avec la défaite définitive de l'Allemagne : l'arc des deux guerres

[15] Je lis dans un commentaire dont je tais la référence pour épargner le lecteur : « La combinaison de ces trois couleurs résulte une typique couleur marron. Borges ne pouvait ne pas le savoir. Le symbolisme s'impose avec clarté : il s'agit d'un hommage évident au Père Brown, l'inoubliable détective chestertonien. »

mondiales est ainsi couvert par l'allégorie. À nouveau, ladite traduction en anglais corrobore l'hypothèse. Le texte en espagnol rapporte ce que disaient les gens de Pentreath devant la construction d'Abenhacan : « Chez les maures on utilisera de telles maisons, mais pas chez les chrétiens ». La traduction en anglais dit : *"Among foreigners such houses must be common, but not here in England"* (117). La nouvelle opposition entre étrangers et anglais fait que l'interprétation allemands/anglais puisse être littérale et pas seulement figurée comme c'est le cas pour maures et chrétiens.

Le labyrinthe prend maintenant une autre signification. Que le lecteur se souvienne qu'Unwin et Dunraven discutent à propos du minotaure. Lisons ce que Borges dit à Richard Burgin, par rapport à « La maison d'Astérion » :

> J'ai ressenti qu'il devait y avoir quelque chose de vrai dans l'idée d'un monstre qui veut être tué, qui a besoin d'être tué, n'est-ce pas ? [...] Il a dû éprouver de la reconnaissance envers le héros qui l'a tué. Pendant la Deuxième guerre mondiale, dans l'un des nombreux articles que j'ai écrits à propos de la guerre, j'ai dit que Hitler serait défait parce qu'intimement il voulait être défait (Burgin : 56-7).

Hitler est Asterion, c'est-à-dire, le monstre au centre du labyrinthe, c'est-à-dire Abenhacan : l'homme qui s'enferme dans le labyrinthe à attendre, presque volontairement, son assassin.

Cette lecture ajoute non seulement une atténuation à la brutalité d'Allaby, mais une identification de plus entre le recteur et Borges : Allaby/Borges, le solitaire et curieux lecteur dans la bibliothèque de livres anglais, se transforme en défenseur de l'Angleterre — et de la tradition littéraire de l'Angleterre — face à la menace de la barbarie nazie. Ainsi, Borges (sinon dans la réalité, dans ses rêves) donne forme à son aspiration à une destinée de courage et de héros épique. Borges complète sa plaisanterie (et tend encore une fois le piège) dans le commentaire de *The Aleph*, où il qualifie le recteur Allaby de *timorous,* timide, craintif.

Au début du conte, là où l'on dit que Dunraven composera une épopée que ses contemporains ne pourront pas scander, on dit aussi que le sujet ne lui a pas été encore révélé. Nous pouvons maintenant avancer que Dunraven ne connaît pas le sujet de son futur poème parce que c'est cette épopée qui révèle l'allégorie, et lui, il ne peut pas la connaître avant le commencement de la guerre. De plus, « Les deux rois », bien sûr, peut être lu en clé allégorique. Borges lui-même l'explique, dans le commentaire qui paraît dans The Aleph :

> *After some twenty-five years, I am beginning to suspect that the king of Babylon, with his lust for winding ways and devious complexity, stands for civilization, while the Arabian king stands for unrelieved barbarism* (271).

L'on voit ici l'autre manière dont ces deux histoires sont des variations réciproques : dans les deux se produit le choc entre la civilisation et la barbarie, alors que dans le sermon d'Allaby c'est le barbare qui vainc, ses meurtres barbares sont la victoire du civilisé.

Le lien explicite entre policier et allégorie qui régit « L'approche d'Almotasim », est aussi déplacé à un niveau interne d'élaboration formelle. La même chose arrive avec la signification concrète de l'allégorie en rapport avec « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ». Dans un passage de la confession de Yu Tsun, espion chinois au service du gouvernement allemand, nous lisons :

> Je ne l'ai pas fait pour l'Allemagne, non. Je ne m'intéresse nullement à un pays barbare qui m'a obligé à l'abjection d'être un espion. D'ailleurs, je sais d'un homme de l'Angleterre — un homme modeste — n'étant pas pour moi moins que Goethe (*OC*1 : 473).

Et cette signification concrète de l'allégorie dans «Abenhacan» est en rapport, à son tour, avec la signification du genre policier pour Borges, qui proposait comme justification du genre sa rationalité et son ordre, son apport pour sauver le monde à une époque de chaos.

« Multum in parvo »

Outre le rôle de détective qui lui est potentiellement attribué, le lecteur, dans « Abenhacan », est prévu et inscrit de diverses manières. Récapitulons : Dunraven le mentionne en faisant référence aux conventions que le lecteur espère voir respectées ; une seule lettre le sépare de son double, le recteur ; c'est la figure qui complète le jeu de paires des personnages. Dunraven et Unwin sont eux-mêmes des caricatures du lecteur de Borges. Ce lecteur est aussi prévu d'une manière perverse : on lui raconte des histoires borgésiennes, des histoires qu'il a appris à reconnaître comme borgésiennes, pour qu'il ne voie pas que ces histoires sont fausses, pour le tromper. Je crois y voir un autre moyen d'évoquer le lecteur.

Comme conséquence de l'autoparodie décrite, le lecteur ne cesse de noter que dans «Abenhacan» sont réunis, sinon tous, du moins presque tous les signes de Borges, en une sorte de *summa* de sa poétique : le labyrinthe, les doubles, le genre policier, les procédés cabalistiques, Poe, Chesterton, les rêves, la bibliothèque, *Les Mille et une nuits*, les poignards, les archétypes de Platon, l'infamie, la parodie, Dante, l'infini, non pas

un tigre mais un lion, le chiffrage autobiographique, la mathématique, le courage, les livres anglais, le désert, la trahison. Dunraven baptise Abenhacan « Roi de Babel », et dans « Les deux rois » l'un d'eux est roi de Babylone : ces deux villes indiquent aussi les contes respectifs de la bibliothèque et de la loterie. La discussion sur le minotaure renvoie à « La maison d'Astérion », la symbolique allégorique de la destinée allemande à « Deutsches Requiem », la trahison et la rédemption postérieure à « Le thème du traître et du héros », le labyrinthe-maison de couleur rouge anticipe la maison de « *There are more things* » ; il y a aussi une épigraphe du *Coran* dans « Le miracle secret » et le trésor des Nibelungen apparaît répété dans « Le Zahir ». On dirait même que Borges aurait voulu élargir cette toile d'araignée faite des fils de sa propre œuvre lorsqu'il parle de la valeur allégorique de « Les deux rois » dans *The Aleph*. Imprévisiblement, il finit ce commentaire en assimilant l'affrontement des deux rois à l'affrontement du gaucho et du *porteño* comme des incarnations du barbare et du civilisé : l'histoire argentine, la littérature gauchesque, Buenos Aires, Sarmiento, la plaine, retrouvent d'un seul coup leur espace dans ce *summa*.

L'ensemble de l'énumération précédente suggère, à son tour, de voir dans « Abenhacan » une espèce d'Aleph littéraire dans lequel nous voyons défiler vertigineusement l'œuvre de Borges, condensée dans cette sphère de mots qu'est « Abenhacan », une sorte d'éternité limitée, non plus spatiale mais verbale. Le destinataire de cet Aleph est, bien entendu, le lecteur de Borges, capable de le reconnaître. Si Borges a passé des années à construire, à inventer et à défier son lecteur, dans « Abenhacan » on dirait qu'il lui offre en reconnaissance, presque comme une offrande, ce modeste fragment d'une sphérique éternité littéraire.

« L'Aleph » n'est peut être inclus dans Abenhacan que de cette manière indirecte, probablement parce que « L'Aleph » est ce qui inclut le tout, raison pour laquelle « Abenhacan » devrait plutôt être inclus dans « L'Aleph », un conte publié six ans avant la première publication d'« Abenhacan ». Signalons que, dans « L'Aleph », ce personnage que Borges appelle Borges a l'occasion de voir cette minuscule partie de l'Univers qui est aussi grande que l'univers. Relisons le début de l'énumération de la vision de l'Aleph : « J'ai vu la mer populeuse, j'ai vu l'aube et le soir, j'ai vu les foules de l'Amérique, j'ai vu une toile d'araignée argentée au centre d'une pyramide, j'ai vu un labyrinthe cassé (c'était Londres) (...)» (*OC* 1 : 625). Le lecteur de Borges s'étonne. N'est-ce pas cette toile d'araignée-là qui provoque le sommeil d'Abenhacan dans une tombe de l'Égypte, qui est presque une définition de pyramide ? Et la ville de Londres n'apparaît-elle pas décrite dans Abenhacan comme un labyrinthe, maintenant détruit à cause de la guerre, une Londres

bombardée[16] ? Nous pouvons voir dans cette allusion voilée la confirmation de la communication établie par Borges entre les deux contes, qui se signalent et s'incluent réciproquement. Nous pouvons proposer une double nature d'« Abenhacan » : simultanément un conte de Borges et l'universel, l'archétype des contes de Borges, son prodigieux Aleph[17].

Bioy Casares signale que la découverte des problèmes de la métaphysique comme possibilité thématique constitue une contribution de Borges à l'histoire du conte. Italo Calvino considère comme une nouveauté le recours à la description et au commentaire de livres inexistants. Ricardo Piglia, en exposant la thèse selon laquelle le conte consiste toujours en deux histoires[18], l'une visible et l'autre secrète, souligne que Borges innove en faisant de la construction de l'histoire secrète le thème de ses contes. On pourrait ajouter à ces innovations les aspects formels et de construction que l'on trouve illustrés dans « Abenhacan » et démontrés par l'accumulation incessante d'interprétations que l'on fait de ses contes : Borges apporte au conte, pour la première fois dans l'histoire du genre, des procédés jusque là réservés à la composition de poésie et à la lecture de textes sacrés. Ces procédés, que Borges prend du modèle de lecture de la cabale, conjointement avec le modèle du genre policier, le conduisent à concevoir l'idéal du conte comme un texte sans contingence, dans lequel tout est, ou cherche à être, calculé, prévu et justifié.

---

[16] Je dois cette trouvaille à Daniel Scarfó, ainsi qu'une série de considérations sur le rouge et ses symboles, que je transcris partiellement. « Le rouge est au centre de tout. Abenhacan est rouge, le labyrinthe qu'il construit est rouge, le bateau se dirige vers la Mer Rouge, le nom du bateau est une fleur rouge et même l'or des Nibelungen est devenu rouge. Dans « La mort et la boussole » aussi, tel qu'on l'a signalé maintes fois, le rouge est la couleur dominante, chiffré avec redondance dans les noms Lönrot et Red Scharlach. La liste peut se multiplier (la maison de « *There are more things* », la dernière colonne de « La parabole du palais », les volumes du *Don Quichotte* cités dans *l'Autobiographie*, le dernier tigre dans « La machine de penser et de Raimundo Lulio », etc). Bien des fois cela apparaît dans des synonymes : cramoisi, écarlate, vermeil (...). Les connotations de sang et de violence sont le sens immédiat, et l'on pourrait peut-être défendre une symbolique épistémologique, mais le rouge est particulièrement important comme couleur de la création : le nom Adam signifie « homme » et « rouge » dans l'hébreu ancien de la Bible et des cabalistes, et dans l'usage qu'en fait Borges, notamment dans le policier, il faut voir la référence à la cabale et au golem, et surtout une manière de chiffrer l'idée de l'écrivain comme dieu créateur» (communication personnelle).

[17] Borges parle de la vaste ambition de ce conte (qui, rappelons le, le justifierait auprès de Dieu) lors d'un entretien avec Antonio Carrizo. À la question sur «Abenhacan», Borges répond : « Cela revient à être... Je crois que c'est un conte policier. Ce n'est pas très bon. Pourrions-nous passer à un autre, hein ? » (*Borges el memorioso* : 236).

[18] L'une des vertus de cette thèse est celle de transformer le conte en une sorte de contrepoint musical. Dans cette perspective, « Abenhacan », incluant une troisième histoire dans les plis des deux autres, montre une architecture d'une complexité analogue aux polyphonies les plus travaillées de Palestrina ou de Gesualdo, aux fugues parfaites de Bach.

Cependant, non seulement dans le sens de Poe, qui prêchait que tout dans un texte littéraire doit dépendre de l'effet final recherché, mais dans un sens encore plus large, qui ajoute à cette exigence une autre : celle de la possibilité d'une pluralité de sens et de niveaux de signification, chiffrés en symboles, références, noms, ressources formelles, allusions. Ce que nous pouvons appeler, pour le confondre avec une formule, la poétique du hasard zéro. Étant donné que ces procédés sont étroitement liés à la postulation d'un idéal de lecteur, au point qu'ils proviennent de cette postulation, et que dans ce récit ce lecteur a un rôle unique réservé, il n'est pas exagéré de proposer « Abenhacan el Bokhari, mort dans son labyrinthe » comme le conte paradigmatique de cette poétique, et par conséquent comme un conte central dans la narrative de Borges. Un conte qui, ses lecteurs le lui assuraient, n'était pas particulièrement mémorable et qui aspirait secrètement à être complexe comme l'univers.

Coda avec lecteur

Tout au long du rêve millénaire de la littérature, il y a un unique personnage qui persiste, qui change et qui se modifie mais dont la présence est constante et nécessaire, et que la littérature n'arrête pas de postuler. Il se peut que la plus authentique histoire de la littérature soit une histoire du lecteur et des formes multiples qu'il a adoptées dans le temps. Un chapitre décisif de cette histoire hypothétique serait occupé par la Bible et ses vastes répercussions et ramifications, qui atteindront peut-être tous les chapitres postérieurs ; un autre chapitre se rapporterait au débat *trobar clus* vs. *trobar leu* des troubadours provençaux du XIIe s., un autre à Dante et aux quatre niveaux de sens, un autre à Shakespeare, un autre à *Don Quichotte*, un autre à Poe et au genre policier, un autre au symbolisme et à la poésie de Mallarmé, un autre à *l'Ulysse* de Joyce, un autre à l'œuvre de Jorge Luis Borges, un autre à son prolongement dans les œuvres de Queneau, Perec, Calvino et Roubaud, les grands noms de l'Oulipo. Une deuxième partie s'occuperait de l'Orient, de la poésie chinoise et des denses réseaux symboliques chiffrés dans un petit nombre de vers monosyllabiques peints ; de l'incarnation de cette poésie dans le Japon de la période Heian et de son produit le plus extraordinaire : le *Genji monogatari*, objet de commentaires et d'exégèses qui remplissent les

bibliothèques japonaises[19]; et certainement, elle s'occuperait aussi de ce qui est à la base de la Chine et du Japon : le bouddhisme de l'Inde et ses intarissables paraboles, lues, et après rédigées, comme des jades polis qui reflèteraient des significations multiples et changeantes ; et de ce qui est à la base du bouddhisme, les védas. Une autre partie s'occuperait de l'Islam, situé entre l'Occident biblique et l'Orient perse et hindou, dont l'éblouissante poésie a été écrite pour un lecteur inventé partiellement par le Coran et dont la prose orale et anonyme a travaillé les innombrables nuits de magie de Schéhérazade, adressées à un auditoire, c'est-à-dire à un lecteur, qui, comme celui d'Homère, a appris à préférer moins d'être instruit que d'être émerveillé.

Qu'importe Dieu, qu'importe l'*Ion* de Platon, qu'importent les apologues de la glossolalie, qu'importe la traduction selon Walter Benjamin. Qu'importe la longueur du rêve de la littérature, on pourra toujours en dire ce qu'Augusto Monterroso a écrit en une seule phrase heureuse, précise, inchangeable : « Lorsqu'elle se réveilla, le lecteur était encore là. »

Coda alternative, dont le caractère optionnel ne doit pas distraire le lecteur puisqu'il y est averti du danger potentiel que court sa vie

Le lecteur de Borges, après le long parcours déductif, est arrivé (a cru être arrivé) au centre du labyrinthe, à la vérité. Le lecteur de Borges, cependant, infatigable, opiniâtre, responsable, se demande s'il n'y a pas quelque chose en plus : il sait qu'il peut formuler des questions qui n'ont pas trouvé de réponse. Pourquoi *el Bokhari* ? Pourquoi Cornwall ? Pourquoi pleut-il la première nuit ? Pourquoi finir le commentaire dans *The Aleph* en disant que la manière dont « Les deux rois » s'est incorporé à « Abenhacan » est un mystère pour lui ? Pourquoi inclure ces vers composés et condamnés par Dunraven au centre du labyrinthe ? Ceci n'est

[19] Probablement aucun autre fait n'a exercé autant d'influence sur l'évolution du roman européen que l'ignorance de cette œuvre japonaise des débuts du XIe s., écrite par une femme de la cour appelée Murasaki Shikibu et qui n'a pas été traduite dans une langue occidentale avant le XXe s. déjà bien avancé. Les conséquences de ce retard sont incalculables. L'une d'elles est l'existence même du roman, que peut être le *Genji* (qui préfigure le *Don Quichotte*, Laurence Sterne, Jane Austen, Flaubert, Henry James, James Joyce, Marcel Proust) aurait anéanti.

pas de la mathématique mais du Borges, une discipline à vérité élusive. Et si Allaby s'appelait ainsi pour que l'on *croie* qu'il s'agit d'une piste qui mène vers la solution ? Et si la possibilité de la troisième histoire n'était plus qu'un autre voile pour dissimuler une quatrième possibilité, qui serait à la fois le voile d'une cinquième possibilité, qui serait à la fois... ? Le lecteur de Borges se demande si tout en se croyant Thésée il n'est pas en réalité Astérion. Il se demande si, alors qu'il croit avoir démêlé la toile d'araignée, il n'a fait, comme Unwin, que la tisser autour de lui-même ; il se demande, craintif, et peut-être trop tard, si à la fin de l'inextricable ligne droite il ne rencontrera pas un Scharlach qui l'aurait attendu depuis le début, prêt à lui révéler la vérité et à le tuer d'un coup de feu dès qu'il aura fini de lire cette phrase.

Princeton University

Traduction : Susana Gurovich et Adriana Ramponi.

Bibliographie citée

Bioy Casares, Adolfo. Compte-rendu de *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges. *Sur* 92 (1942): 60-63.

Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Buenos Aires: Agalma, 1993.

Borges, Jorge Luis. "Así escribo mis cuentos". *La escritura del cuento* (*Teorías del cuento II*). Ed. Lauro Zavala. México: UNAM, 1995.

Borges, Jorge Luis. *Borges en* Sur *1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

Borges, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. Ed. and trans. Norman Thomas Di Giovanni and Jorge Luis Borges. New York: E. P. Dutton, 1970.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-96.

Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1993.

Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes*. Tome I, édition de Jean-Pierre Bernès, préface de l'auteur, traduit de l'espagnol par Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois, René L.-F. Durand, Laure Guille, Nestor Ibarra, Françoise Rosset, Claire Staub et Paul Verdevoye, traductions revues par Jean-Pierre Bernes. [Paris], Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » n° 400, 1993.

Œuvres complètes. Tome II, édition de Jean-Pierre Bernès, traduit de l'espagnol par Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Françoise Rosset, traductions revues par Jean-Pierre Bernès. [Paris], Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » n° 456, 1999.
Brescia, Pablo A. J. "De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento". *Variaciones Borges 10*. (2000): 145-166.
Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid : Siruela, 1989.
Carrizo, Antonio. *Borges, el memorioso*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.
Fernández Vega, José. "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". *Variaciones Borges 1*. (1996): 27-66.
Parodi, Cristina. "Borges y la subversión del género policial". *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999, 77-97.
Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires : Siglo XX, 1990.
Vásquez, María Ester. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.

CRÉATIONS

Hélène Maurel-Indart

Le centon du plagiat où l'on apprend l'histoire véritable, et pitoyable, de l'écriture

Ce chapitre comporte quelques notes de bas de page inutiles ; leur présence superflue ne fait qu'alourdir une lecture qui gagnerait en légèreté et en agrément. Lecteur, dédaigne-les donc et fi des méchants pointilleux qui trouveront à redire ! Voici l'histoire véritable de l'Écriture.

À l'origine du monde, était la Bibliothèque universelle. Y étaient déjà consignées toutes les structures verbales, toutes les variations que permettent les vingt-cinq symboles orthographiques, mais point un seul non-sens absolu[1]. Ainsi, tout auteur que je voudrais me prétendre, je ne puis combiner une série quelconque de caractères, par exemple

Dhcmrlchtdj

que la divine Bibliothèque n'ait déjà prévue, et qui dans quelqu'une de ses langues secrètes ne renferme une signification terrible.

La certitude que tout est écrit nous annule ou fait de nous des fantômes[2]. Quiconque a le courage d'admettre cette vérité comprend enfin la misère de l'homme avide de nouveau et d'original.

La prétention à la création d'une œuvre nouvelle n'est que vanité et coupable démesure chez l'homme oublieux de sa véritable place au sein de la grande Bibliothèque universelle. Il est un cas illustre, un certain Pierre Ménard, de ces écrivains dont l'humilité écrasante fait honneur à la littérature. Mais du détail de cette histoire, on a perdu trace, depuis que

[1] De « toutes » à « absolu » : Jorge Luis Borges, « La bibliothèque de Babel », *Fictions,* traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Nestor Ibarra et Roger Caillois, nouvelle édition augmentée, 1983, Gallimard, p. 79.

[2] De « Je ne puis » à « fantômes », avec coupures : *idem*.

sa veuve intraitable a interdit tout accès à ses archives. Et comme elle a bien fait ! Tant d'écrits ne font que dupliquer la Grande Bibliothèque. Les rayonnages n'y suffisent plus.

On devrait veiller à ne point alourdir de récits faussement nouveaux la divine Bibliothèque. Prenant comme exemple Pierre Ménard qui fait sien le *Don Quichotte* de Cervantès, tout auteur ferait bien de se fondre exactement, sans pesanteur aucune, dans une œuvre dont il se sente digne, dans toute sa conscience d'artiste créateur. Vivre, soi-même et dans l'autre, la beauté de l'infini dérisoire qui nous revient. Peut-être même seulement, et ce serait acte héroïque, apposer la signature, sans autre forme d'écriture. Ainsi, W. O'Duffin, fondateur de l'Université Shakespeare à Romersholm (Texas), suivant en cela l'exemple de nombreux universitaires américains, publia, coup sur coup, un premier roman : *Les Trois Mousquetaires,* par O'Duffin et Dumas ; un second roman : *Monte-Cristo,* des mêmes auteurs, et, toujours par les mêmes, une tragédie : *La Dame aux camélias.* À qui voulut le confondre, l'accusant de plagiat, le docte O'Duffin put brandir de la bibliothèque de l'université de Shakespeare un ouvrage intitulé *l'Odyssée* et signé MM. O'Duffin et Homère, comme preuve de son extrême honnêteté[3].

On croit, avec O'Duffin, toucher au plus haut degré de la sublimité artistique. C'est sans compter le grand Loomis, prénommé Federico Juan Carlos. Chez Loomis, le titre, c'est l'œuvre. Le texte de *Paillasse*, par exemple, consiste uniquement en ces mots : Paillasse. Il n'est pas facile de suivre un exemple aussi lumineux[4], tant par l'économie du texte que par la lucidité dans l'acte créateur.

Mais, contrairement à ces rares exemples, nombreux sont ceux qui ont succombé à l'illusion du verbe tout puissant et au fantasme de l'originalité ! Las, le Poète est maudit s'il se prend pour un dieu. Écoutez celui-là qui répond à son roi : « Te sens-tu capable d'entreprendre cette œuvre qui nous rendra tous les deux immortels ? — Oui, mon Roi, dit le poète. Je suis le grand Ollan. J'ai passé douze hivers à étudier l'art de la métrique. Je sais par cœur les trois cent soixante fables sur lesquelles se fonde la véritable poésie. Je connais les arcanes de l'écriture secrète qui permet à notre art d'échapper aux indiscrètes investigations de la foule. » Le délai expiré, qui compta épidémies et révoltes, le poète présenta son panégyrique. « Quel sortilège te l'inspira ? — À l'aube, dit le poète, je me suis réveillé en prononçant des mots que d'abord je n'ai pas compris. Ces mots

[3] Arrangement d'un passage de la nouvelle de Jean Giraudoux, « Une carrière », *Les Contes d'un matin,* Gallimard, 1952.

[4] Quelques bribes de la nouvelle de Borges et Bioy Casares, « Catalogue et analyse de Loomis », *op. cit.*Chroniques de Bustos Domecq, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset.

sont un poème. J'ai eu l'impression d'avoir commis un péché, celui peut-être que l'Esprit ne pardonne pas. — Celui que désormais nous sommes deux à avoir commis, murmura le Roi. Celui d'avoir connu la Beauté, faveur interdite aux hommes. Maintenant il nous faut l'expier. »

Pour ce qui est du poète, nous savons qu'il se donna la mort au sortir du palais ; quant au Roi, il est aujourd'hui un mendiant parcourant les routes de cette Irlande qui fut son royaume. Il n'a jamais redit le poème[5].

Hélas, si peu s'en souviennent… Pris de démesure, le poète sacrilège se fracasse contre le miroir d'une inaccessible originalité. Tous autant qu'ils sont demeurent dupes de prétendus chefs-d'œuvre. Rien ne pourra-t-il mettre fin à un tel aveuglement ? Au contraire, un complot dont la nature exacte et l'organisation nous échappent vise à entretenir l'illusion, propre à l'enrichissement de quelques notables du livre, auteurs ou éditeurs. Certains ont évidemment un intérêt personnel à préserver le mythe de l'écrivain génial auprès d'un lectorat naïf, avide d'idoles et de nouveautés.

Le jeune professeur de lettres Vincent Degraël, dont le courage mérite d'être honoré ici, a sans doute été à deux doigts de déjouer le fameux complot. En vain. Par un hasard incroyable, il découvrit dans la bibliothèque d'un collègue aux environs du Havre un livre de Hugo Vernier qui semblait n'être qu'une prodigieuse compilation des poètes de la fin du XIXe, un centon démesuré, une mosaïque dont presque chaque pièce était l'œuvre d'un autre. Mais Degraël venait de se souvenir qu'en prenant le livre sur son étagère, peut-être s'était-il trompé, mais il avait bien cru lire : 1864. Cela voulait dire que Vernier avait « cité » un vers de Mallarmé avec deux ans d'avance, plagié Verlaine dix ans avant ses « Ariettes oubliées », écrit du Gustave Kahn près d'un quart de siècle avant lui ! Cela voulait dire que Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière et pas mal d'autres n'étaient que les copistes d'un poète génial et méconnu qui, dans une œuvre unique, avait su rassembler la substance même dont allaient se nourrir après lui trois ou quatre générations d'auteurs ! Vincent Degraël consacra désormais tous ses loisirs au *Voyage d'hiver.* Mais plus il mettait en valeur la place prépondérante qu'Hugo Vernier allait devoir occuper dans l'histoire littéraire de la France à la fin du siècle dernier, moins il était à même d'en fournir des preuves tangibles : car il ne put jamais remettre la main sur un exemplaire du *Voyage d'hiver.* Celui qu'il avait consulté avait été détruit — en même temps que la villa — lors des bombardements du Havre ; l'exemplaire déposé à la Bibliothèque nationale n'était pas en

[5] De « Te sens-tu capable » à « redit le poème », avec coupures : Jorge Luis Borges, « Le miroir et le masque », *Le Livre de sable,* nouvelles, traduit par Françoise Rosset, Gallimard, 1978 (éd. originale, Emecé Editores, Buenos Aires, 1975).

place lorsqu'il le demanda. Degraël se persuada bientôt que les cinq cents exemplaires de l'édition avaient été volontairement détruits par ceux-là mêmes qui s'en étaient si directement inspirés.[6]

Ce que Vincent Degraël n'imaginait pas, c'est qu'il avait été, miraculeusement ou plutôt par l'effet d'une erreur inexplicable, en possession, pendant les quelques instants de la lecture du *Voyage d'hiver,* d'un morceau de la Bibliothèque universelle dont les Rimbaud, Lautréamont et autres n'avaient fait que produire des avatars, sans pour autant être des plagiaires. Ils avaient simplement eu un peu plus de talent que d'autres en approchant de si près la langue originelle. Nos bibliothèques sont faites de ce genre d'avatars, plus ou moins réussis. Aucune malheureusement ne renferme le chef-d'œuvre absolu, malgré les tentatives de certains pour reconstituer la bibliothèque idéale.

On raconte justement, mais je n'ai pu, au cours de mes recherches, en trouver aucune preuve tangible, qu'un certain Mazouf, copiste du quartier des libraires de Rome, récrivait en les modifiant les livres qu'il était chargé de copier. Mazouf le régénérateur, le purificateur de l'art oratoire et de l'art poétique ! Au début, il s'agissait presque toujours d'œuvres contemporaines et, à l'occasion, de quelques compositions assez anciennes de talents grecs et latins. Puis, son objectif se borna exclusivement à ces derniers. Il les corrigeait, les modifiait, les rectifiait. Il avait la sensation de se glisser à chaque fois dans une nouvelle peau, de voir et de penser par les yeux de son propriétaire, de vivre et respirer en tenant compte de son organisme. « Ces auteurs, nous avons le droit de les corriger car les chefs-d'œuvre qu'ils ont produits ne leur appartiennent plus. Nous avons tous les droits. Nous sommes contre la tartufferie de l'intouchable et de l'indicible », rétorquait Mazouf. « Notre mission est de lutter contre ce qu'a fait le poète, l'historien, le philosophe — nous sommes tous humains — lorsqu'il a souffert d'un manque d'inspiration. Je ne veux pas des saboteurs, mais de vrais artistes dont la sensibilité permettra de repérer l'endroit où les auteurs ont perdu pied et failli. »

La plupart de ses clients privés, s'ils étaient piètres écrivains, n'étaient pas idiots : ils savaient que leurs textes, passés entre les mains du libraire Mazouf, subissaient des améliorations certaines ou réapparaissaient neufs ou brillants[7]. Combien de faux en écriture ont ainsi échu sur nos tables de chevet ?

---

[6] De « semblait n'être » à « inspirés », avec coupures et modifications : Georges Perec, *Le Voyage d'hiver,* nouvelle, « La Librairie du XXe siècle », Seuil, 1993.

[7] De « copiste du quartier des libraires » à « leur plume », avec coupures et ordre de citation à rebours : José Luis de Juan, *Les Souffles du monde,* roman traduit de l'espagnol par Anne Calmels et Suzanne Canard, Viviane Hamy, 2001.

Plus qu'on ne pense, à en croire une certaine Thursday Next, détective littéraire chez les OpSpecs, service des Opérations Spéciales créé à Londres pour déceler la contrefaçon. Et pourtant tout à fait inutile pour le genre de falsification auquel Thursday s'est vu confrontée tout récemment ! Si vous avez lu le roman de Dickens *Martin Chuzzlewit* avant 1985, vous avez dû tomber sur un personnage secondaire qui habitait la pension de Mrs. Todger, Mr. Quaverley. Malheureusement, Mr. Quaverley a été mystérieusement effacé du livre. Et ça ne peut pas être une erreur d'impression : après avoir consulté plusieurs exemplaires différents, le résultat est le même. *Mr. Quaverley n'est plus parmi nous.*

On soupçonne Achéron Hadès, du grand banditisme littéraire, d'être à l'origine de ces manipulations effectuées directement sur l'original, afin de causer un maximum de dégâts. Tous les livres qui existent sur la planète, sous quelque forme que ce soit, résultent de cet acte initial de création. Si l'original change, ils sont obligés de changer aussi. Imaginez que vous remontez cent millions d'années en arrière pour modifier le code génétique du premier mammifère ; nous serions tous complètement différents à l'heure qu'il est. Eh bien ici, c'est pareil[8]. Tel Mazouf, mais à bien plus grande échelle, Achéron Hadès détient donc le pouvoir de dénaturer, tandis que l'autre était au moins bien intentionné, tout notre patrimoine littéraire. Voilà une preuve supplémentaire de notre infinie défaillance, de notre double incapacité à produire l'œuvre absolue et à préserver ses avatars… Le travail des OpSpecs est donc louable, héroïque mais complètement dérisoire. Ce qui explique que la France ne se soit jamais résolue à financer ce genre de service de police.

C'est donc à titre privé qu'un commissaire à la retraite a réussi à mettre fin à une industrie de fabrication de plagiats par anticipation : un talentueux traducteur voulut un jour écrire son propre roman, *Au fil de la dictature.* Alors, une sorte de vertige le prit, il avait soudain l'impression que les mots avaient perdu leur assise. Ils devaient absolument être ancrés, rapatriés chez un auteur patenté. Le traducteur avait besoin d'un filet et les filets, c'étaient les auteurs. La seule solution était de confier ce texte à l'un d'eux. Tâche délicate, car il fallait ménager sa susceptibilité en le convainquant qu'il serait bien l'auteur de ce texte dont en définitive lui-même ne serait que le traducteur. Celui-ci se mit donc en quête d'auteurs espagnols susceptibles de lui fournir les originaux de ses traductions par anticipation ! En quelques années, le prolifique traducteur avait ainsi contribué à doubler la production littéraire espagnole contemporaine.

[8] De « service des Opérations Spéciales » à « c'est pareil », avec coupures, insertions et modifications mineures : Jasper Fforde, *L'Affaire Jane Eyre,* roman traduit de l'anglais par Roxane Azimi, Fleuve Noir, 2004 (éd. originale en 2001).

L'opération était si rentable qu'un jour, il commit l'imprudence de publier une traduction, alors que l'original n'avait pas encore été écrit. Les auteurs n'étaient décidément pas à la hauteur de leur tâche ! Il arriva même que l'un d'eux refusa d'écrire le texte de la traduction qui lui restait donc sur les bras. Et l'auteur menaçait même de dénoncer le procédé. Ce fut le premier d'une longue série à disparaître mystérieusement… jusqu'à ce qu'un commissaire à la retraite finit par publier un article intitulé « Ces morts qui écrivent ». Le génial traducteur fut prié par son éditeur de prendre un peu de recul et c'en fut terminé de sa belle carrière. Quant à la production littéraire espagnole, elle s'en trouva soudainement ralentie[9].

D'authentiques obsédés de l'écriture continuent d'être victimes de ce qui est aujourd'hui reconnu comme une pathologie particulièrement sévère. Par exemple, nous avons souhaité épargner au lecteur la fin tragique du jeune Vincent Degraël, précédemment cité, mort à l'hôpital psychiatrique de Verrières. Et nous taisons d'autres cas trop affligeants.

L'obsession de l'œuvre originale hante les esprits les plus avides de perfection. Ils se voudraient démiurges et ils se découvrent de pitoyables impuissants. J'ai été confrontée, en 1934, aux États-Unis, à un cas désespéré, un certain Van Norden. Je me souviens mot pour mot de son témoignage : « Il faut que le livre soit absolument original, absolument parfait ». C'est pourquoi, entre autres raisons, il lui était impossible de le mettre en train. Dès qu'il avait une idée, il se mettait à la contester. Il se rappelait que Dostoïevski s'en était servi, à moins que ce ne fût Knut Hansum, ou encore un autre. « Je ne dis pas que je veuille mieux faire qu'eux mais je veux être différent. » Ainsi donc, au lieu de s'attaquer à son livre, il lut auteur après auteur afin d'être absolument sûr qu'il n'allait pas fouler leurs plates-bandes[10]. A ma connaissance, jamais aucune œuvre signée Van Norden n'a finalement été publiée…

Inutile souffrance ! Cette peur de plagier qui rend fou… Le Dr M.-A. B. est l'auteur de nombreuses études sur la maniacographie. Malgré leur caractère extrêmement confidentiel, compte tenu de la notoriété de certains de ses patients, j'ai pu avoir accès à deux de ces dossiers portant sur des cas lourds et récents. Une forme très particulière de maniacographie a été découverte chez un auteur de cinq romans et d'un recueil de nouvelles, Morton Rainey. Les gens lui demandaient parfois d'où il sortait ses idées ; la question avait beau avoir le don de le faire ricaner,

[9] Montage de citations à partir du roman de Claude Bleton, *Les Nègres du traducteur,* Métailié, 2004.
[10] De « Il faut » à « plate-bandes » : Henry Miller, *Tropique du cancer,* traduit de l'américain par Henri Fluchère, Denoël, 1945 (éd. originale, Obelisk Press, 1934). Présente éd., coll. Folio, p. 194.

il se sentait vaguement honteux, vaguement mystificateur. On aurait dit qu'ils croyaient à l'existence d'une vaste Décharge Centrale des Idées et qu'il disposait d'une carte secrète lui permettant d'y aller et d'en revenir. Il se sentait un peu coupable parce qu'écrire des histoires relevait un peu du vol, de l'effraction, et qu'il en serait toujours ainsi. Il se demandait si, oui ou non, il n'était pas en train de devenir fou. Aurait-il jamais volé une histoire à quelqu'un ? Depuis le jour où un inconnu dénommé Shooter l'avait accusé de plagiat, Mort avait envisagé sérieusement la question. Le plagiat, se disait-il, était un vol qualifié. Et jamais il n'avait commis un tel vol de sa vie. Jamais. Puis, à nouveau, il avait pensé au suicide –tout à fait calmement, tout à fait rationnellement. Et finalement Morton était devenu fou et il était mort. Lui, et la chose qu'il y avait en lui, son double plagiaire qui le hantait, un dénommé Shooter, qu'il avait créé de toutes pièces pour se punir d'un plagiat qu'il n'avait pas commis[11] ! Morton avait été victime d'un dédoublement de personnalité incurable : dans ce même individu, se faisaient face la victime d'une accusation mensongère et son propre bourreau qui fit taire pour toujours, au prix de la mort, sa hantise du plagiat.

Le suicide fut la même issue fatale pour Raymond Polin, lorsqu'il voulut prouver sa capacité étonnante à créer *tabula rasa* une œuvre parfaitement originale. L'homme était un écrivain extrêmement prolifique. Il produisait des œuvres à un rythme prodigieux, si bien qu'on le comparait déjà au grand Simenon dont il se disait d'ailleurs l'épigone. Moyennant une somme assez faramineuse versée par son éditeur, Raymond Polin avait parié de boucler un roman en l'espace de trois jours et trois nuits, enfermé dans une cage de verre érigée sur la plate-forme d'une place publique. Pendant tout ce temps, il écrivait sous les yeux du public sans pouvoir sortir de sa cage. Le silence avait quelque chose d'oppressant tellement il était absolu. Raymond Polin éprouva pour la première fois l'angoisse de la feuille blanche. Pour la première fois de sa vie d'écrivain, Raymond Polin était mentalement constipé. S'il n'honorait pas sa promesse, tous ses contrats ne seraient-ils pas résiliés ? Et après ça, c'était l'usine ou les manuels de diététique commandés par un éditeur boutonneux. Ah, quel cauchemar… Désespéré, il avait brisé le sablier et, s'emparant des éclats de verre, il s'était ouvert les veines[12].

[11] De « Les gens lui demandaient » à « pas commis » avec coupures, deux modifications, deux ajouts : Stephen King, « Vue imprenable sur jardin secret », *Minuit 2,* nouvelles traduites de l'anglais par William Olivier Desmond, , Albin Michel, 1991 (éd. originale, 1990).

[12] De « un écrivain extrêmement prolifique » à « les veines » avec coupures significatives, induisant des déformations de sens, petites modifications : Ook Chung, « La cage de verre », *Nouvelles orientales et désorientées*, Le Serpent à Plumes, 1999 (éd.originale, Éd. de l'Hexagone et Ook Chung, 1994).

Tous les désillusionnés de la littérature et les déçus de l'absolu n'ont pas le même courage. L'homme se résout le plus souvent à mimer, grossièrement, l'acte créateur. Son désir de dépassement de soi le plonge immanquablement dans un état de frustration tel que seule l'écriture plagiaire peut lui apporter quelque consolation. Il est ainsi condamné à donner le change, à lui-même et aux autres, dans un faire-semblant pitoyable. L'un de ces phénomènes échut un jour dans le service psychiatrique du Dr M.-A. B., qui accepta de me laisser consulter son dossier médical. Sa souffrance était bouleversante : « Je veux… je veux me libérer d'un secret… Je m'appelle donc Benjamin, Benjamin Tholon. Je me suis enlisé, après un bac obtenu de justesse, dans des études de lettres dont le principal effet fut de me confronter à des auteurs qui m'écrasaient de leur talent. Je décrochai avec peine et au prix de multiples tricheries une licence. J'aspirais à la gloire littéraire alors même que je n'avais rien à dire, aucun don à faire fructifier. Je pris donc l'habitude d'aller piocher chez les grands écrivains que j'avais étudiés. J'insérais, à la manière d'un diamant dans une verroterie, un vers de Baudelaire, une phrase de Proust que je remaniais et retaillais pour l'adapter au contexte. Les bibliothèques sont des nécropoles insondables. Pourquoi ne pas les mettre au service des vivants ? Ces tombeaux de signes, murés à jamais dans le silence, je pris donc sur moi de les recycler. Les œuvres se prolongeaient à travers moi comme le défunt survit dans la chair du cannibale qui le dévore. Le plagiat, docteur, n'est pas seulement ma façon d'écrire, il est la tonalité de ma vie. » Car la chair même de cet usurpateur avait fini par devenir la chair d'un autre être, une femme dont il avait fini pas prendre les traits ! Le vol était désormais inscrit sur son visage, visible aux yeux de tous : « Je me mis à vivre comme un reclus. Je redoutais qu'on ne reconnaisse Hélène sur moi, qu'on me dénonce comme son ravisseur. Son double silencieux m'accompagnait partout, prêt à jaillir au moment le plus inattendu. Depuis je suis à l'agonie[13] ».

À travers les propos de Tholon, atteint de maniacographie, on suit de façon remarquable l'évolution de la maladie : après les premiers moments d'exaltation que ressent le plagiaire, enfin capable de donner aux autres une image valorisante de lui-même, s'installe insidieusement en lui une pénible sensation de dédoublement de personnalité, jusqu'à ce que sa propre identité soit mise en péril par l'empiètement de l'autre sur lui-même. Ce trouble d'identité, bien compréhensible de l'extérieur, est interprété par le malade comme une juste vengeance de son plagié. Le sentiment de culpabilité se développe au point de considérer la mort comme la seule issue

[13] De « Je veux » à « agonie », avec coupures, changements de temps : Pascal Brückner, *Les Voleurs de beauté,* roman, Grasset, 1997.

possible. Dans une étude assez ancienne, le Dr M.-A. B. avait déjà retracé les caractéristiques de cette pathologie. Le cas Tholon n'est donc qu'une confirmation de ce qui avait été observé auprès d'un dénommé Sorbier. L'histoire remonte à 1942 et elle est couramment citée dans les cours de psychiatrie par son exemplarité. On y reviendra donc que brièvement, pour mémoire, en nous limitant à la déclaration de Jacques Sorbier la plus citée dans les manuels : « Je veux être lui, et j'ai peur qu'il me remplace en moi. Je n'ose choisir entre sa vie et ma mort, entre sa mort et ma vie. L'un de nous est de trop. Lequel[14] ? »

On a vu guérir, heureusement, certains malades de ce genre. Un autre prénommé Jacques, qui se faisait appeler Jacques-Adolphe, était hanté par son modèle littéraire Benjamin Constant, auteur d'un roman bien connu, intitulé *Adolphe*. À l'issue d'un traitement chimique accompagné de séances régulières d'entretien, le dit Jacques-Adolphe pouvait en toute lucidité décrire le mal dont il avait finalement réussi à se sortir : « Obsession nerveuse, double ? Benjamin Contant n'est pas un fantôme, mais une sorte de double dans mon propre siècle. L'imiter, le serrer dans sa nature et dans ses territoires… On l'a choisi près de soi comme on porte un vêtement près du corps, et très au-dessus de soi, s'il faut se hausser à sa taille. C'est là le danger, on veut mériter la comparaison, on croit se libérer dans cet exercice et plus on s'y applique, plus on s'enchaîne à celui qui devait nous affranchir. *Adolphe* m'obsédait jusqu'au vertige. Qu'étaient les pauvres récits que j'avais osé publier, à côté de cet aérolithe ? Je riais tristement de mon portrait, moi qui vivais dans la projection d'un maître, réduit par lui à l'imiter ou à peser chaque phase de ma vie sur la balance qu'il m'imposait… Je me reprochais minute par minute de n'être que la forme humiliée d'un patron. »[15] J'avais été frappée en entendant le témoignage de Jacques-Adolphe, enfin redevenu Jacques à sa sortie des services du Dr M.-A. B., de la ressemblance de ses propos avec ceux de Jacques Sorbier. Tous deux ressentaient l'emprise de leur modèle ou de leur plagié, sous la forme très concrète d'un vêtement qui étreint et étouffe.

Les symptômes que nous venons de décrire apparaissent très fréquemment, en germe, dès l'adolescence, dès que l'individu se trouve confronté de manière directe au principe de réalité et au constat de ses propres limites, jusque là idéalisées. Le lecteur lui-même n'a-t-il pas souvenir de rédactions trop bien écrites ou de la première lettre d'amour, digne d'un poète ? « Menteur ! c'est même pas toi qui l'as fait ! »[16] T'en

[14] De « Je veux être lui » à « Lequel ? » : Henri Troyat, *Le Mort saisit le vif,* Plon, 1942.
[15] De « Obsession nerveuse » à « patron », avec coupures et inversions : Jacques Chessex, *L'Imitation,* roman, Grasset, 1998,
[16] Daniel Picouly, *Plagiat,* HFA, 1998.

souviens-tu, lecteur, de la belle rebelle qui n'a pas cru en ton talent ? Et de ton professeur rugissant, las de tes quatre cents coups de plagiaire ? Qui ne s'est pas un jour appelé Doinel[17] ?… N'est-ce pas un vide d'être originel, plus sensible chez certains individus, que l'on tente ainsi de combler ? La pratique plagiaire, en effet, s'observe souvent en corrélation avec un sentiment d'impuissance qui atteint non seulement le désir de création artistique mais aussi l'énergie vitale. A son stade de réflexion, le Dr M.-A. B. refuse d'en déduire une relation de cause à effet ; il n'en reste pas moins que souvent les deux états de vide d'être et de carence verbale sont fortement corrélés.

Voici justement un extrait du journal intime d'un plagiaire, écrit pendant son hospitalisation et qui offre un bon témoignage sur cette pathologie : « Qui me donnera le livre de ma propre vie ? MON DILEMME. CE N'EST PAS L'ÉCRITURE QUI M'IMPORTE. JE CHERCHE À ÊTRE PUBLIÉ. Je voudrais qu'on parle de moi. Pour écrire, il faut avoir des yeux, des oreilles, des mains, un cœur, des veines. Moi, je ne regarde pas. Je n'entends pas. Je ne me déplace pas. Je n'aime pas. Je n'écris pas. » Ce plagiaire fou, dit le Plagieur, un chef tunisien d'une bande cosmopolite, a fini par être capturé au printemps 2004, à Tunis, par l'agent Ben M'barek, officier des Services Spéciaux, un corps qui surveille, épie les errements des âmes, sur le modèle des OpSpecs britanniques. Le Plagieur s'était inventé un surnom à sa mesure, un surnom qui sonne comme joueur, flingueur, alpagueur, tueur. Le *ai* efféminé de plagi*ai*re ne lui seyait pas[18].

Mais j'ai connu plus fou encore dans les services psychiatriques du Dr M.-A. B., dernier refuge pour les galériens de l'écriture. J'aurais voulu ne jamais connaître ce génie raté, condamné à baver littéralement sa souffrance. En tant que stagiaire au Centre psychothérapeutique le plus à la pointe de la recherche sur la maniacographie, j'avais été chargée de recueillir ses divagantes élucubrations : « Je viens de commencer un roman infinitésimal et strictement autobiographique. Écrire un roman parfaitement désarticulé, c'est encore ce que je peux faire de mieux dans mon état puisque je n'ai personne à tuer pour le moment. Maudite machine ! J'ai beau lui enfoncer les caractères romains avec doigté, elle me résiste. Cette patente infernale me freine : ce qu'il me faudrait, c'est une IBM électrique dont chaque caractère éclate sous le seul effleurement de ma

[17] Voir l'analyse de Peggy Zejgman dans son mémoire de DEA de recherches cinématographiques et audiovisuelles, *le Plagiat dans les films de François Truffaut,* Université de la Sorbonne Nouvelle — Paris III, 2003.

[18] De « Qui me donnera le livre » à « ne lui sied » transformé en « seyait », avec coupures et inversion : Taoufik Ben Brik, *The Plagieur*, roman, Exils Éditeur, Paris, 2004.

pensée gantée et avant même que mes phalangettes n'approchent les petites touches. Le soleil n'est qu'un imposteur ; il me plagie chaque jour. Facile, me direz-vous, d'écrire quand on est soleil… Mais ce clavier nullement électrocuté, ces frappes plombées qui s'emmêlent en diphtongues strictement allogènes, ces efforts du bout des doigts, je vous jure : il y a de quoi noircir le disque inflammatoire[19] ! » En écoutant ce patient, j'acquis la certitude d'être en face d'un pitoyable génie incapable de donner corps à une parole. J'avais entendu de sa bouche une bribe infime de chef-d'œuvre, échappée à la bibliothèque universelle, un éclat de poésie privé de sa matrice.

Les archives du D[r] M.-A. B. permettent de faire remonter au XIX[e] siècle l'existence d'individus marqués par l'empreinte d'un texte dont l'origine leur échappe totalement. Le matin du 10 novembre 1891, fut retrouvé à l'hôpital de la Conception de Marseille, un homme, à la jambe gauche amputée, psalmodiant très vite une longue liste de mots incohérents… *« Après le déluge, Enfance, Conte, Parade, Antique, Being beauteous, O la face cendrée, Vies, Départ, Royauté, À une raison, Matinée d'ivresse, Phrases… »* Alors il finit par se taire, et fixa pendant un long moment l'hygiéniste resté à son chevet ; puis, d'une voix très douce qu'il ne reconnut pas pour être la sienne, il lui dit : « Mais l'autre, l'autre… qui me regarde toutes les nuits, et qui se penche sur moi… et qui me ressemble tant… où est-il maintenant ? »

L'homme se faisait appeler Reïmbo. Il avait été un digne marchand de cordes en gros, cet Eugène Frolon qui, un jour, avait découvert, plutôt par hasard, dans la revue littéraire *Vogue*, les poèmes de Rimbaud. Il avait laissé derrière lui une existence calme, un commerce florissant, ainsi qu'une réputation sans tache pour aller sur les traces de celui qui avait le même âge que lui.

Et l'hygiéniste lui répondit :

— « L'autre, quel autre ?

— « L'autre… celui que j'ai tant cherché… Rimbaud… »

Le médecin le regarda très surpris, puis finit par dire sur le ton de l'évidence que l'ineptie heurte :

« Mais… Rimbaud, c'est vous[20] ! »

Et voilà comment l'ancien marchand parvenu au bout de son chemin rejoignit enfin dans la nuit l'ombre qu'il poursuivait. Il est de douces folies qui conduisent au bout de nos rêves : être Rimbaud !

[19] Extrait du roman d'Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Le Cercle du livre de France, Ottawa, Canada, 1968.

[20] De « psalmodiant très vite » à « c'est vous ! », avec coupures, inversions et résumés : Philippe Claudel, « L'autre », nouvelle, in *Les Petites Mécaniques,* Mercure de France, 2003.

Être un grand écrivain… En reste-t-il d'assez naïfs pour croire encore à cette flatterie ? Sans aucun doute, la tentation est irrésistible, surtout quand on doit supporter, comme cet obscur Freddy Moerdeley, l'humiliation de rester pendant des heures à attendre son tour à l'agence de réinsertion de Sarcelles ! Etre enfin reconnu, exister… Il va de soi que lorsque le pauvre Freddy, entré à la hâte dans un taxi, posa le pied sur une sacoche qui avait glissé sous le siège du chauffeur et qu'il y découvrit un manuscrit, il sut tout de suite ce qu'il allait en faire… La prose de l'inconnu l'impressionnait, tout lui paraissait aller de soi, et il s'avoua que c'est ainsi qu'il aurait aimé écrire : l'inconnu s'accordait à sa voix.

C'est en prenant son déjeuner dans l'arrière-salle du Martin-Bar, *Le Parisien* déployé sur le formica, que son regard accrocha une annonce intitulée « Un académicien égare son manuscrit ». Dix, vingt, trente mille francs de récompense pour remise du manuscrit ? Il se rendit compte que ces quelques dizaines de billets n'étaient que peu de chose auprès de la fierté qu'il avait ressentie en imaginant son nom imprimé au-dessus du titre de l'ouvrage. Un an jour pour jour après la découverte de la serviette dans la Mercedes, Freddy posta cinq photocopies de son plagiat à destination des maisons d'édition qu'il considérait comme les plus renommées. Au bout d'un certain temps, la mort dans l'âme, Freddy Moerdey se résigna à écrire l'adresse de la Pensée Universelle sur la cent quarante-deuxième enveloppe. Bientôt, il put présenter à ses amis, ses collègues, un volume de deux cent trente-deux pages sur la couverture crème duquel s'étalait son nom… Vaine victoire, aussi illusoire que peut l'être le mythe du grand écrivain dont ne cesse de se bercer l'humanité[21] !

Qu'on ne s'étonne pas alors de certaines carrières d'écrivains ou, dût-il m'en coûter, de chercheurs, uniquement bâties sur des réputations usurpées ! Il faut avoir le courage de le rappeler : le vol de manuscrit, dans des circonstances autrement plus coupables que celles qui poussèrent Freddy au plagiat, a souvent servi à construire de fausses renommées, au détriment d'obscurs besogneux rejetés dans l'anonymat.

Je renonce lâchement à révéler le nom d'un chercheur allemand octogénaire, accusé par un certain Léo Himmelfarb d'avoir publié son œuvre sous un faux nom, le sien. À l'époque où le plagiaire avait commis le délit, il était jeune boursier de l'Université de Leipzig. Chercheur en anthropologie, il avait pris Léo comme guide pendant les deux années de son séjour au Brésil. Atteint d'une grave infection, Léo avait prié son employeur de prendre sous sa dictée le récit de son voyage, appuyé sur

[21] De « posa le pied » à « son nom », avec petites coutures de toutes sortes : Didier Daeninckx, « Le manuscrit trouvé à Sarcelles », nouvelle, in *Passages d'enfer*, Denoël, 1998.

d'abondantes notes. L'étudiant sans scrupule avait laissé son compagnon de route pour mort et il l'avait abandonné après avoir placé dans un sac étanche le précieux manuscrit. À partir de 1953, il publia à un an d'intervalle plusieurs romans et récits de voyage ayant pour thème des excursions dans la forêt brésilienne. Il ne commit qu'une seule erreur : il dédia le premier de ses livres, où rien n'était de lui que le titre, à la mémoire de son ami Léo Himmelfarb. Or voici que, après quatorze éditions étrangères réparties dans le monde entier, il venait d'être traduit en hébreu. Et c'était d'Haïfa qu'arriva cette lettre de Léo adressée à son plagiaire, après avoir eu connaissance, par hasard, de l'infamie : « À l'époque, malgré la maladie, j'ai dicté ton livre à ta plume. Mon livre, pour être précis. Tu imagines combien j'ai été stupéfait en voyant chez mon libraire mon livre qui portait ton nom. Comment as-tu pu commettre cette goujaterie, cette abjection perfide ? Depuis qu'en quelque sorte je vis en toi, comme ton auteur, ton écrivain, je ne peux faire autrement que de te voir avec d'autres yeux. Habiter en toi, c'est être bien mal logé. Avant de mourir, il faut que tu me jures de me rendre mon nom. Crache-le, vomis-le, mais rends-le-moi[22]. »

Des faits authentiques comme celui-là mériteraient d'être mieux connus. Patrick Rainsford, un universitaire américain fondateur du Centre d'Etudes des Manuscrits, avait publié sous son nom un essai littéraire intitulé *Critique des nouvelles critiques,* qu'il avait pris à une jeune thésarde du nom de Laura Peterson. Or, Madame Bertrand-Verdon, présidente de la Proust Association, détenait des lettres de l'obscure plagiée, disparue mystérieusement. Ces lettres étaient fort compromettantes pour le plagiaire. Et il avait suffi à l'éminente proustienne d'en évoquer l'existence à son collègue Rainsford pour obtenir la vice-présidence du centre d'études génétiques tant convoitée… Et l'affaire en resta là[23] ! Quant à Laura Peterson, dépouillée de son œuvre puis assassinée, elle fut réduite à un objet de chantage entre mandarins… Triste sort que celui des plagiés !

Ils sont toute une cohorte de laissés-pour-compte, plus honteux de leur déchéance que leurs bourreaux ne le sont de leur crime.

---

[22] De « un écrivain allemand » à « rends-le moi : », avec substitution de la première à la troisième personne du singulier, raccourcis et autres perturbations : Michael Krüger, *Himmelfarb,* roman traduit de l'allemand par Claude Porcell, Seuil, 1996.

[23] Depuis « un universitaire américain », résumé succinct d'un passage du roman d'Estelle Monbrun, pseudonyme d'Elyane Dezon-Jones, professeur à Saint Louis, Missouri, et rédactrice en chef du Bulletin des amis de Marcel Proust : *Meurtre chez Tante Léonie*, coll. « Chemins nocturnes », Viviane Hamy, 1994.

Connaissez-vous Martina North, auteur d'un beau roman intitulé *Indiana* ? Entendez ses plaintes de plagiée ridiculisée : « Vous me voyez désarmée par l'imbécillité d'un gribouilleur habitant peut-être mon quartier qui copie quatre-vingt-trois lignes de mon roman le plus célèbre et qui les réédite sur la place publique ! La presse se délecte de ce que j'ai de plus intime. Quoi d'étonnant, elle fait son pain quotidien des mères qui perdent leur enfant, des automobilistes qui foncent sur les femmes enceintes et, dans l'amas des curiosités, pour rassasier l'opinion qui se passionne pour le cliché d'une romancière hystérique, on va citer mes propos hors contexte et faire de moi le portrait d'une romancière jalouse, rapace, intolérante et frustrée, qui jette son dévolu sur un des auteurs les plus appréciés de la relève. La victime accusée d'être le bourreau ! Voilà ce que vous verrez à chaque fois qu'un plagiaire a décidé de frapper… Personne ne peut comprendre l'effroi que je ressens devant la prise de possession par autrui d'un travail qui est issu de moi-même, de mon entité psychique et de mon âme. Cet homme m'a tuée[24]. »

Et elle n'est pas seule à avoir payé de son œuvre, et de sa vie, un talent trop envié. Lawrence Spohr, auteur de romans policiers, a été plagié avec acharnement pendant au moins dix ans par un auteur à succès, James Zuckerman. Dernier plagiat commis : *Histoires policières mystérieuses,* édité en septembre 1949. Zuckermann était intelligent. Il ne recopiait pas mot à mot. Tous les avocats que Spohr avait consultés lui avaient dit qu'il n'avait aucune chance de gagner un procès. Il se rendit donc au domicile du coupable pour se faire justice lui-même. Mais Zuckerman était vraiment plus rusé, depuis toujours. Il avoua qu'il était certes un plagiaire, qu'il aurait voulu être un grand écrivain, mais qu'il n'en avait pas les capacités. Il était condamné à exploiter le génie d'un autre. Il supplia d'écrire une confession. Tout le monde saurait désormais qu'il ne devait son succès qu'à Spohr. Alors, devant son plagié déconcerté, la main de Zuckerman s'était refermée sur le canon du revolver qu'elle arrachait lentement au contrôle de Spohr. De sa main libre, il arracha de la machine à écrire la feuille où figurait le début de la confession, la froissa et la jeta par terre. Et il fit ce que Spohr n'avait pas eu le courage de faire, « le dernier plagiat » : il appuya sur la détente[25]…

[24] De « Vous me voyez désarmée » à « tuée » : citation exacte avec petites coupures et une insertion originale et personnelle. Normand Chaurette, *Le Passage de L'Indiana*, pièce de théâtre, Léméac, Actes sud, 1996.

[25] De « Lawrence Spohr » à « sur la détente » : démarquage infidèle avec transposition du dialogue au discours indirect et discours indirect libéré. Nouvelle de Bill Pronzini et Barry N. Malzberg, « Le dernier plagiat », in *Alfred Hitchcock démasque… Le Dernier Plagiat,* Librairie des Champs-Élysées, 1992 (traduction française de Philippe Barbier).

À l'inverse de la maniacographie qui touche les plagiaires, la plagiaphobie concerne des artistes ou des écrivains obsédés par la peur d'être plagié, de se faire déposséder de leur œuvre. Il s'agit là d'une pathologie qui s'apparente à une crise identitaire profonde. Un premier cas fut répertorié en 1894 dans la personne d'un dénommé Onuphrius — était-ce sa véritable identité ? —, peintre et poète. C'était un jeune homme de vingt à vingt-deux ans, quoiqu'au premier abord il en parut davantage. Ses mouvements étaient heurtés, saccadés, sa démarche incertaine, entrecoupée d'élans subits, de zigzags, ou suspendue tout à coup ; ce qui, aux yeux de bien des gens, le faisait passer pour un fou ou du moins pour un original, ce qui ne vaut guère mieux.

Première manifestation de la maladie : il s'était convaincu qu'il avait perdu son corps… « Et je commençai à quitter terre, et je volai tantôt haut, tantôt bas… Le Louvre m'apparut blanc et noir. La foule s'y portait ; il y avait une exposition ; j'entrai. Dans la grand'salle, au milieu des tableaux de nos jeunes grands maîtres, Delacroix, Ingres, Decamps, j'aperçus mon tableau, à moi : la foule se serrait autour, c'était un rugissement d'admiration. Je me sentis saisi d'un profond respect pour ma propre personne. Cependant, à toutes ces formules admiratives se mêlait un nom qui n'était pas le mien ; je vis qu'il y avait là-dessous quelque supercherie. J'examinai la toile avec attention : un nom en petits caractères rouges était écrit à l'un de ses coins. C'était celui d'un de mes amis qui, me voyant mort, ne s'était pas fait scrupule de s'approprier mon œuvre. Oh ! alors, que je regrettai mon corps ! Je n'avais aucun moyen de réclamer ma gloire et de démasquer l'infâme plagiaire. » Puis ce fut sa pièce de théâtre qu'il vit jouer sous un autre nom que le sien… Il resta finalement dans un état d'hallucination presque perpétuel. Un jour, il vit même son reflet sortir de la glace et lui enlever le dessus de la tête comme on ferait de la calotte d'un pâté. Et ses idées, qui n'étaient plus contenues par la voûte du crâne, s'échappaient en désordre. À partir de ce moment-là, Onuphrius fut à jamais hanté par ce personnage singulier qui lui volait ses mots au sortir de la bouche ; il prenait délicatement les rimes et les pensées d'Onuphrius par les ailes pour les serrer dans son portefeuille !

À l'époque, le Dr Esquirol classa ce cas de folie dans la catégorie de cause inconnue[26]. Aujourd'hui, il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un exemple cruellement banal de plagiaphobie. Les traitements existent, rares sont les guérisons. La thérapie suppose en effet un patient travail

[26] De « C'était un jeune homme » à « cause inconnue », copié-collé paraphrastique du conte de Théophile Gautier, « Onuphrius » ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann, *in Les Jeunes-France, romans goguenards suivis de contes humoristiques*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.

de reconstruction de l'identité du patient. Or les symptômes de dédoublement et de dépossession de soi nuisent justement à la qualité du suivi thérapeutique. On a pu obtenir certains résultats chez des individus dont l'expression artistique avait pu être suffisamment stimulée, puis canalisée, pour l'utiliser comme matériau de travail avec le soignant.

On ne saurait dire, en fin de compte, qui du plagiaire ou du plagié connaît le plus haut degré de souffrance par le sentiment de la perte de soi. Le plagiat apparaît, de l'un ou de l'autre point de vue, soit comme une tentation avilissante et autodestructrice, soit comme une atteinte à son être propre. On comprend pourquoi l'accusation de plagiat a pu être utilisée comme arme de vengeance, tant elle touche au plus profond de l'individu. Ce phénomène est largement sous-estimé, car il échappe dans la majorité des cas à la connaissance du public. Une enquête nous a révélé trois cas consternants qui tous ont échappé aux soins de la justice.

À chaque fois, on s'en prend à un écrivain de renom, au succès unanimement reconnu. La vengeance consiste donc à faire basculer la victime de son piédestal. À chaque fois, le mobile est passionnel : un amour perdu… À chaque fois, le stratagème consiste à fabriquer un faux original pour accréditer la thèse d'un plagiat éhonté ! Par trois fois au moins, ce même scénario a parfaitement fonctionné, provoquant la mort de la victime.

Suivons simplement le fil chronologique. Le lauréat du Grand Prix littéraire de l'Académie française de 1914, Ludovic Marcieu, se suicida après avoir été accusé d'avoir tiré son roman intitulé *Amour vainqueur* d'une traduction juxtalinéaire et servile d'un roman anglais, *Love's Joy*, de Lewis Jones, publié à Melbourne en Australie en 1875. Il s'agissait en fait d'une vengeance de Philibert Destaing qui s'était battu en duel avec l'écrivain en 1909, pour raison d'ordre privé et rivalité d'amour… Destaing avait été fort grièvement blessé. Il avait donc eu l'idée, quelques années plus tard, de fabriquer un faux en imaginant un auteur et une date de publication fictifs à partir du roman de son rival, pour l'accuser de plagiat[27].

Venons en à la deuxième affaire. En 1917, James Andrew Manallace, un Anglais du Nord, souffrit des propos désobligeants que lui tint au sujet d'une personne chère l'un des spécialistes de Chaucer, Castorley. Manallace se considérait lui-même comme un grand connaisseur de Chaucer. Il se mit donc à confectionner un faux inédit du célèbre poète, reconstituant

[27] Dans ce paragraphe, court résumé avec reprises ponctuelles de termes isolés de la nouvelle de Georges Maurevert, « L'affaire du grand plagiat », Edgar Malfère, « Bibliothèque du Hérisson », 1924.

l'encre de l'époque avec écorce d'aubépine et vin. Une fois le manuscrit authentifié par Castorley comme un inédit de Chaucer, il suffisait à Manallace de *soumettre* son collègue à un petit jeu sordide : il envisageait soit une révélation sans préavis — dans la presse de bas-étage — qui ferait s'écrouler la réputation de Castorley, soit une conversation privée, au cours de laquelle il ferait comprendre clairement à Castorley qu'il lui faudrait défendre ce faux jusqu'à la fin de ses jours, sauf à voir Manallace en trahir la véritable nature, si Castorley fléchissait. L'éminent spécialiste de Chaucer inventa des compromis afin de retarder la publication de sa somme sur le fameux inédit… jusqu'à épuisement de toutes ses forces[28].

Dans la troisième affaire, beaucoup plus récente, on peut se demander si le criminel ne s'est pas contenté de plagier son prédécesseur Philippe Destaing. Edward Lamb avait lui aussi un compte à régler avec un écrivain lauréat, du Goncourt cette fois-ci. Il était lui-même l'éditeur anglais de cet ancien ami de jeunesse, Nicolas Fabry, auteur du roman gagnant *Il faut aimer*. Et, à chacun de ses succès éditoriaux, il ressentait la lancinante douleur de ne pas être, lui-même, le signataire de ses ouvrages. C'est lui qui traduisait tous ses chefs-d'œuvre ; il considérait ces livres un peu comme s'ils étaient les siens. Cette fois-ci, il n'y tint plus. Nicolas récoltait la gloire avec un roman qui mettait en scène un personnage féminin qui rappelait à Edward celle qu'il avait tant aimée du temps où il séjournait avec son ami à Alexandrie. Et pourquoi Yasmina avait-elle été découverte poignardée, enceinte ?

Edward entrevit, dans un éclair, la possibilité d'utiliser l'énorme succès de ce roman pour favoriser sa vengeance. Il se mit à la traduction de *Il faut aimer*. Il changea seulement l'époque, situant l'action dans l'Egypte des années 20 à la place des années 40. Il passa quinze nuits blanches à décalquer cette belle histoire d'amour et, à son tour, il volait à Nicolas le meilleur de lui-même. Il lui prenait ses phrases, une à une, avec délectation. Il ressentait une immense jouissance à l'idée de déposséder Nicolas, comme il l'avait dépossédé de son génie, pendant des années. Puis il trouva un auteur fantôme de nationalité anglaise et une maison d'édition bombardée pendant la guerre… Il mit à profit un stage effectué chez un imprimeur pour fabriquer une dizaine d'exemplaires de *Love is a Must*, prétendument publié en 1939 par les Bloomsbury Editions et imprimé dans les ateliers de Chester. Tout était impeccablement mis en œuvre pour créer l'illusion : la couverture, le papier, les caractères, et même le bruit des pages sous l'index. Alors, il fit déposer un exemplaire du faux original chez

[28] De « il envisageait » à « fléchissait », bref extrait de la nouvelle de Rudyard Kipling, « Aurore manquée », *in Le Miracle de saint Jubanus*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard, Ed. Rivages, 1993 (éd. originale en 1917).

la critique littéraire assassine, Nancy Pickford. Le coup porta, très fort. Nicolas fut débouté de sa plainte pour diffamation et fut reconnu plagiaire par le public. Mais c'était trop peu encore. Nicolas survivait. Il fallut assener un nouveau coup. Un exemplaire de *Love is the must* fut discrètement introduit dans la bibliothèque de Nicolas. Un jour, il le découvrit : « Comment ai-je pu garder, dans les replis inconscients de ma mémoire, l'intégralité de ce texte ? Comment ai-je pu enregistrer, à mon insu et avec une précision photographique, le livre de Brown avant de l'enfouir pour trente ans dans les secrets labyrinthes de mon cerveau ? Comment saurai-je, désormais, si je suis bien l'auteur des idées que j'émets et des phrases que j'aligne ? Ce doute me hante[29] ! » Sur ce, Nicolas mit fin à ses jours. Il avait finit par se convaincre que, victime d'amnésie, il avait réellement pu commettre un plagiat.

On peut rester incrédule à la lecture de récits aussi invraisemblables. La réalité pousse quelquefois le cynisme et la cruauté au-delà des limites de l'imagination. Pour confirmer la puissance du mythe de l'originalité et la hantise du plagiat, voici un ultime exemple des désastres provoqués par une accusation criminelle contre un écrivain. Cette histoire véridique s'est déroulée en Allemagne dans les années 50. Un jeune poète autrichien de langue allemande se lia d'amitié avec un auteur déjà reconnu à l'époque, Yvan Goll. Il traduisait ses œuvres et poursuivait la sienne. À la mort du célèbre écrivain, la veuve Goll prétendit devenir la traductrice officielle et unique du défunt. Pour évincer définitivement son traducteur rival, du nom de Celan, elle adressa une circulaire, en 1953, aux grands éditeurs allemands, à certains journaux littéraires et à quelques universitaires, dénonçant les prétendus plagiats du jeune poète traducteur : « J'ai désiré protester publiquement contre les emprunts qu'il a réalisés, ligne par ligne, dans l'œuvre d'Yvan Goll, et contre l'habile exploitation assimilatrice des tournures et des images tirées de plusieurs de ses poèmes français. » Et d'égrener une série de similitudes : l'expression « in den Mühlen des Todes » du recueil intitulé *Mohn und Gedächtnis* (*Pavot et mémoire*) était une simple traduction du poème de Goll « Le Moulin de la mort », tiré du recueil *Les Cercles magiques* (Falaize, Paris, 1951) ; « der Malvenfarbene Tod », signifiant la mort couleur de mauve, s'inspirait directement du premier poème des *Géorgiques parisiennes* (Seghers, Paris, 1952) : « La mort couleur de violette ». L'accumulation des exemples pouvait aisément convaincre de la bonne foi de la veuve.

[29] De « lancinante douleur » à « me hante », résumé du roman de Jean-Jacques Fiechter, *Tiré à part, un crime dont l'arme est un roman*, Denoël, 1993. Ce livre a obtenu le grand prix de la littérature policière.

Certains prirent pourtant la défense de l'accusé : un dénommé K. Abel qui, dans un article du journal *Die Welt* du 11 novembre 1960, nuança les arguments invoqués. Selon lui, les jeunes poètes des années 50 sont pleins de Georges Trakl, de Yvan Goll et de Gottfried Benn. Ces héritiers du courant surréaliste reprennent les métaphores passées pour les utiliser, les faire jouer, en opérant leur renversement, jusqu'à ce que, finalement, cette nouvelle génération en ait épuisé le sens. Notons que par ces propos Abel disqualifiait clairement ces jeunes poètes, les reléguant au rang de simples imitateurs, mais non pas de plagiaires.

Surtout, ce fut Barbara Wiedemann qui mit en doute ces accusations accablantes dans une étude minutieuse intitulée *Paul Celan-Die Goll-Affäre*[30]. Grâce à elle, on apprend que l'épouse de Goll faussait les dates de publication et, au besoin, déformait les textes originaux de son mari ou de son traducteur pour créer de toutes pièces la ressemblance entre les deux œuvres ! Ainsi, en y regardant de plus près, elle révèle que l'expression originale, en français, dans le poème des *Géorgiques parisiennes*, n'est pas « la mort couleur de violette » mais « la mort qui porte un nom de fleur ». Ainsi, en traduisant par « Das veilchenfarbene Tod » dans sa circulaire de 1953, Claire Goll falsifie volontairement l'original de son mari pour se rapprocher de la formule de Celan. À cela, Barbara Wiedemann ajoute que l'expression de Celan est tirée d'un poème de *Der Sand aus den Urnen* de 1945-46, intulé « Halbe Nacht » (Mi-nuit), antérieur à celui de Goll…

Ce qui semble s'être produit, dans cette histoire invraisemblable, c'est que la veuve du célèbre poète, dans sa difficulté à mener son travail de traductrice, reprenait à Celan des passages de traductions dont il s'était vu refuser la publication après la mort de son maître. Effectivement, dans une lettre du 4 janvier 1952, Celan réitère, auprès de son éditeur, sa demande de récupérer le manuscrit de sa traduction des « Chansons malaises » d'Yvan Goll : « je m'oppose en tous les cas radicalement à ce que ma traduction soit publiée sans aucune mention faite de mon nom. » Des deux qui est le plagiaire ? Quoi qu'il en fût, Paul Celan, déjà cruellement humilié dans les camps de travail pendant la deuxième guerre mondiale, pâtit lourdement de cette vile accusation. « Souffrant de graves troubles psychologiques[31] », il se suicida en 1970.

S'il n'est qu'un seul récit authentique dans ce fantaisiste centon du plagiat — vous l'aurez bien compris —, on n'en conclut pas moins que l'histoire littéraire comporte bien des zones d'ombre. Elles sont si

[30] Suhrkamp, 2000.
[31] Article « Celan », *Dictionnaire mondial des littératures,* Larousse/VUEF, 2002.

inavouables que les écrivains ne lèvent un coin du voile qu'à travers des récits fictifs. Le recours à la fiction permet aux auteurs d'avouer leurs peurs, leurs hantises, sans s'exposer au jugement de leurs lecteurs. Ils opèrent en quelque sorte leur propre *catharsis* : il ne fait doute par exemple que Troyat s'est senti très proche de son personnage de plagiaire Jacques Sorbier…

Pourtant l'aveu biaisé, détourné par la dimension fictionnelle, ne s'opère, remarquons-le, que dans des œuvres souvent marginales de l'écrivain, comme pour mieux se protéger de leur obsession. En effet, les personnages de plagiaires et de faussaires apparaissent moins souvent dans les romans, oeuvres de longue haleine, que dans les nouvelles. Dans ce chapitre, elles sont au nombre de quatorze sur les trente œuvres citées. Et c'est encore une nouvelle qui pour compléter ce corpus sur le plagiat et le faux donnera la touche finale. Elle émane d'un romancier connu pour une des plus étonnantes mystifications du siècle passé, Romain Gary. Elle s'impose par son titre, « Le Faux » et permet de clore cette Histoire de l'Ecriture sur l'aveuglante obsession de l'authentique et de l'original à laquelle semble condamné tout écrivain. La nouvelle de Gary traite de cette même thématique dans un autre champ artistique que l'écriture, la peinture. Elle apporte une synthèse dense sur les thèmes de la supercherie, de la falsification… et de la vengeance par œuvre interposée ! La voici destinée à achever ce centon.

Barreta venait d'investir dans un Van Gogh. Hélas, S., expert reconnu, prétendait que c'était un faux : « Je ne me rendrai pas complice d'une supercherie, même par abstention. Je ne transige pas sur les questions d'authenticité ». Il était plein de la certitude de ceux qu'on n'ose contredire. Et cette certitude lui venait de la présence, à ses côtés, d'Alfiera, l'épouse à la beauté rare. Elle était comme un défi à l'art, un chef-d'œuvre… S. était amoureux, sincèrement et profondément, mais l'amour n'était peut-être pas la seule explication de cet air de triomphe qu'il arborait depuis son mariage. Il y avait dans le cœur de cet amateur d'art une joie un peu moins pure : celle d'avoir enlevé aux autres un chef-d'œuvre plus parfait et plus précieux que tous ses Vélasquez et ses Greco.

Or, Baretta savait cela. Un mois environ après la publication dans la grande presse du rapport écrasant de S. sur le supposé faux Van Gogh, Barreta lui adressa dans son courrier une photo d'une très jeune fille dont le trait le plus remarquable était un nez en bec d'oiseau de proie particulièrement déplaisant. Quelques lignes explicatives suffirent à éclairer le maudit expert : « Le nez d'Alfiera a été entièrement refait par un chirurgien de Milan lorsqu'elle avait seize ans. Vous voyez qu'il n'y a pas que mon Van

Gogh qui est un faux ! » S. comprit alors qu'il avait en adoration l'œuvre d'un faussaire. Il mit tout le prix nécessaire pour obtenir le divorce et assouvit ainsi, à ses propres dépens, son besoin d'authenticité[32].

Coupures, coutures, ratures, amplifications et élagages, tels sont les outils du faussaire, du plagiaire et du joueur…

[32] De « Je ne me rendrai pas » à « besoin d'authenticité », montage de citations sans guillemets de la nouvelle de Romain Gary, « Le faux », in *Les Oiseaux vont mourir au Pérou,* Gallimard, 1962.

Marie Blancard & Marion Sanchez

Traduction des anagrammes d'Unica Zürn[1] réalisées à partir d'un vers de Henri Michaux

Dans l'attelage d'un autre âge

Augen, Tage, Tuer, das alte Land.
Adleraugen, tausend Tage alt.

(Gedichtzeile von Henri Michaux), Ermenonville 1957.

Dans l'attelage d'un autre âge

Regards, jours, porte, le vieux pays.
Regards d'aigles, vieux de mille jours.

(vers d'Henri Michaux), Ermenonville 1957.

[1] Unica Zürn, *Gesamtausgabe. Vol 1. Anagramme*. Berlin, Brinkmann & Bose, 1988, p. 44-48 et p. 76.

Dans le velours trompeur de la neige

Verlorene Lust am Gold – deiner Pause
Leere ist graue Perle vom Land – und so
viele Augen – tolle rasende Mordspur.

(Gedichtzeile von Henri Michaux) Ermenonville 1957.

Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur

Nur um das tote Paar rinnt endloser Mohn. Adler aus
ihrem Traum posaunen das uralte Land. O Nordstern
im Sand, traumroter Saal – hundert Posaunen lodern.

(Gedichtzeile von Henri Michaux) Ermenonville 1957-59.

Das kleine bischen das ich will, du bringts es niemals

Sink ein in Asche, ans Bild der Stille, bald muss ich weg.
Ins blasse Wasser mach' klingend die Stille – ich bin Du.

(ins Deutsche übersetzte Gedichtzeile von Henri Michaux)
Ermenonville 1957

Sur les tapis des paumes et leur sourire

So ist alles: des Eises Purpur – euer Traum

(Gedichtzeile von Henri Michaux) Ermenonville 1957.

Repos dans le malheur

Ruh' also, armes Pendel,
mordpralle Sehne aus
Leder – o Spuren am Hals.
Der Ruhe Psalm-Oel ans
Ohr des Alarmes. Lupen
aus Palmrohr, elendes
Rasen der Pulse – o Halm
Am Ur-Pass der Hoellen.

(Titelzeile eines Gedichts von Henri Michaux) Ermenonville 1959.

Dans le velours trompeur de la neige

Désir perdu de l'or – le vide
de ta halte est une perle grise dans la campagne – et tant
de regards – merveilleuse trace du crime inévitable.

(vers d'Henri Michaux), Ermenonville 1957.

Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur

Seul autour du couple mort s'écoule le pavot infini. Les aigles de leurs
rêves claironnent le pays d'antan. Ô étoile du nord
dans le sable, galerie rouge-rêve – cent trombones flamboient.

(vers d'Henri Michaux), Ermenonville 1957-59.

Das kleine bischen das ich will, du bringt es niemals
(Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes / vers
de *Ma vie*, in *La Nuit remue*.)

Plonge dans les cendres, à l'image du silence, bientôt je devrai partir.
Dans l'eau pâle fais tinter le silence – je suis toi.

(traduction en allemand d'un vers d'Henri Michaux), Ermenonville 1957.

Sur les tapis des paumes et leur sourire

Tout est là : la glace pourpre – votre rêve.

(vers d'Henri Michaux), Ermenonville 1957.

Repos dans le malheur

Repose toi donc, pitoyable pendule,
tension assassine du ligament
de cuir – ô traces au cou.
l'huile psalmodiée de la tranquillité
sur le cornet d'alarme. Loupes
de roseau palmier – malheureuse
frénésie du pouls – ô tige
à la passe ancestrale des enfers.

(titre d'un poème d'Henri Michaux), Ermenonville 1959.

Alain Chevrier

Menus contraints surréalistes

à Henri Béhar

NONSENSE

Le pastis devint de l'asti
Le bœuf devint un œuf
Le foie devint de l'oie
La truite devint de la truie
Et la langouste une langue
Le poireau devint une poire
Et les poires des pois
La groseille devint de l'oseille
La tourterelle une tourte
Le tourteau aussi
La laitue devint du lait
La tomate de la tome
Et la framboise une fraise
Le bordeaux devint de l'eau
Et le curaçao du cacao

Des « menus contraints » ont paru entre 1997 et 2000 dans *Papilles, revue des bibliothèques gourmandes* (n°s 7, 13, 15 et 16), et d'autres sur le net (« Bibliothèque Liste-Oulipienne » n°s 6, 7, 8).

MENU SURRÉALISTE

Allumettes glacées
Fromage de tête

Buisson de crevettes
Fruits de mer

Araignée
Haricot de mouton
Tête de veau en tortue
Noix de veau
Veau gros rat
Souris d'agneau
Lapin chasseur

Œuf à cheval
Lait de poule

Poisson sauce chien
Aile de raie
Mulet au court-bouillon

Pommes hérisson
Salade de barbe et betterave

Vache qui rit
Poivre d'Âne
Brique du Forez

Langues de chat
Cornes de gazelle
Île flottante
Rochers

Vin de paille
Vin de sable
Vin de neige

Liqueur d'Or

FARCES ET ATTRAPES

Boules puantes
Fluide glacial
Poudre sternutatoire
Dragées poivrées

Verre baveur
Cuillère fondante
Couteau gondolant
Couteau sauteur

Sucre nageur
Insigne gicleur
Trompette nasale
Cigarettes explosives

Devant la vitrine
un enfant s'épate
devant les merveilles
qu'il ne peut achter
Plus tard un touriste
les recherche en vain
Passage Pommeraye

Souris grimpeuse
Morves lumineuses
Rire assuré
Étron factice

L'OIGNON LIBRE

Ma femme aux cheveux d'ange
À la cervelle d'agneau
Ma femme à la tête de veau sauce Gribiche
Ma femme aux oreilles de veau en tortue
Ma femme au museau vinaigrette
Ma femme aux joues de raie
Ma femme aux joues de bœuf
Ma femme aux dents de lion en salade
Ma femme à la langue sauce piquante
Ma femme à la langue de bœuf à l'écarlate
Ma femme à la langue de chat
Ma femme à la langue fumée
Ma femme aux épaules de mouton à la menthe
Ma femme aux doigts de porto
Ma femme aux cuisses de lièvre à la royale
Ma femme aux cuisses de lapin sauté au paprika
Ma femme au cuisses de poulet basquaise au piment d'espelette
Ma femme aux cuisses de poulet sauté aux jets de houblon à la crème
Ma femme aux cuisses de poulet sauté à la florentine
Ma femme aux cuisses de poulet sauté à la japonaise
Ma femme aux cuisses de dinde braisée
Ma femme aux cuisses de grenouille à l'estragon
Ma femme aux jambes de porc farcies
Ma femme aux jarrets de veau à l'italienne
Ma femme aux pieds de mouton grillées à la Sainte-Menehould
Ma femme aux pieds de porc truffés
Ma femme aux pieds de cheval
Ma femme aux pieds d'éléphant
Ma femme au cou d'oie farci
Ma femme à la poitrine de veau à l'ancienne
Ma femme à la poitrine d'agneau en épigrammes

Ma femme à la poitrine de mouton grillée au naturel
Aux seins doux
Ma femme au ventre de chameau à la marocaine
Ma femme au dos de saumon en papillote
Ma femme au dos de daurade aux herbes de Provence
Ma femme aux hanches de venaison à l'écossaise
Ma femme à l'échine de porc à la bordelaise
Ma femme au râble de lièvre à la flamande
Ma femme aux miches de pain de campagne
Ma femme aux miches de pain de mie
Ma femme aux miches de pain azyme
Ma femme à la motte de beurre au sel de Gérande
Ma femme à la moule marinière
Ma femme à la moule à la crème
Ma femme à la moule sauce tartare
Ma femme à la moule provençale
Ma femme à la moule en gratin
Ma femme à la moule sauce poulette
Ma femme à la moule meunière
Ma femme à la moule au curry
Ma femme à la moule spéciale
Ma femme aux yeux mirette
Ma femme aux yeux mollets
Ma femme aux yeux durs
Ma femme aux yeux à la coque
Ma femme aux yeux en cocotte
Ma femme aux yeux mimosas
Ma femme aux yeux à l'aurore
Aux yeux au plat aux yeux au beurre noir aux yeux pochés aux yeux brouillés

ORGIE AU CHAMPAGNE

Quelle orgie nous fîmes !

Nous bûmes du champagne dans nos verres.

Puis à la bouteille.

Nous bûmes du champagne dans les chaussures à talon aiguille de nos compagnes, qui figuraient assez bien des verres à pied.

Dans les bonnets de leurs soutiens-gorge.

Dans leurs pagnes.

Nous en bûmes à même leurs bouches.

Nous en bûmes aux creux de leurs décolletés.

Nous en bûmes à même leurs coupes naturelles (où nous le versâmes en tournant lentement le col de la bouteille, et en animant celle-ci d'un mouvement de va-et-vient d'avant en arrière).

Nous remplîmes la baignoire de champagne.

Nous y plongâmes nos compagnes tout entières.

Et nous nous livrâmes avec elles à des débordements comme vous pouvez l'imaginer.

Quelques-unes même faillirent se noyer : dans du champagne, la classe !

Jamais nous n'eûmes l'esprit plus pétillant. Tout n'était que transparence blonde et mousse légère.

De fines bulles montaient vers le plafond…

Les corps des femmes nous apparaissaient comme de longues bouteilles roses et lisses d'où s'échappait une chevelure mousseuse et dorée, qui se répandait sur nos mains et notre visage. Nous buvions ces cheveux à longs traits : un vrai champagne extra-sec !

Après avoir viré les verres et les assiettes d'un élégant coup de pied, ou en tirant brusquement la nappe, nos compagnes se livrèrent à des danses bachiques sur la table. Elles levaient haut la jambe, tandis que nous les inondions de sperme et de champagne.

L'une se durcit les pointes des seins avec les glaçons du seau à glace. Une autre fit pipi dedans. Une troisième se masturba avec une bouteille : elle atteignit l'orgasme au moment où le bouchon sauta et où le champagne jaillit…

Je me réveillai brusquement : trop tard, mon pyjama était mouillé !

Élisabeth Chamontin

Anagrammes surréalistes

Le sacre du Printemps

Mars, tendre supplice,
Trip dense, mescal pur,
Déprimant sépulcres
De tremplins aperçus,
Ample Prince des ruts,
Esprit nul de crampes
Pulsant cri de sperme,
Sprinter pâmé de culs,
Transpercé de pilums,
Danse l'impur respect !

Oser voir le couteau[1]

Ô lac ! Soie, ouverture
Trou sacré où voilée
Croit la sœur vouée

À l'œuvre courtoise,
Corsetée au vouloir,
Soûlée à cet ouvroir…

Voûtes, couloir aéré,
Seul oratoire couvé
Où va le soir écourté !

Ta soie ouvre l'écrou
Où votre œil creusa,
Isou, l'œuvre atroce.

Vois, écoute l'aurore,
Ô sa vérité roucoule !
Rêve l'oiseau octuor,

Ou trouve ce solaire
Où votre licou s'aère,
Veloute sa courroie

Ouvre l'aorte, ou scie !

[1] Celui de *Rose au cœur violet*, évidemment.

Capitale de la douleur

Adieu, le polard actuel
Laudateur de la police,
Patrouille de l'audace !
Paul Éluard, aile docte,
Copula — idéal adultère,
Dur alléluia de capote !
Il te coud la peau, ladre.
Au poil, le lecteur dada
Ploie au delà du rectal.
La laide crapule doute.
Étale l'œil du crapaud,
Auréole du pal délicat.
Toi la daurade pucelle,
Tue la douce paillarde
De Dalí, pourceau létal.

Jacques Perry-Salkow

Pangramme surréaliste



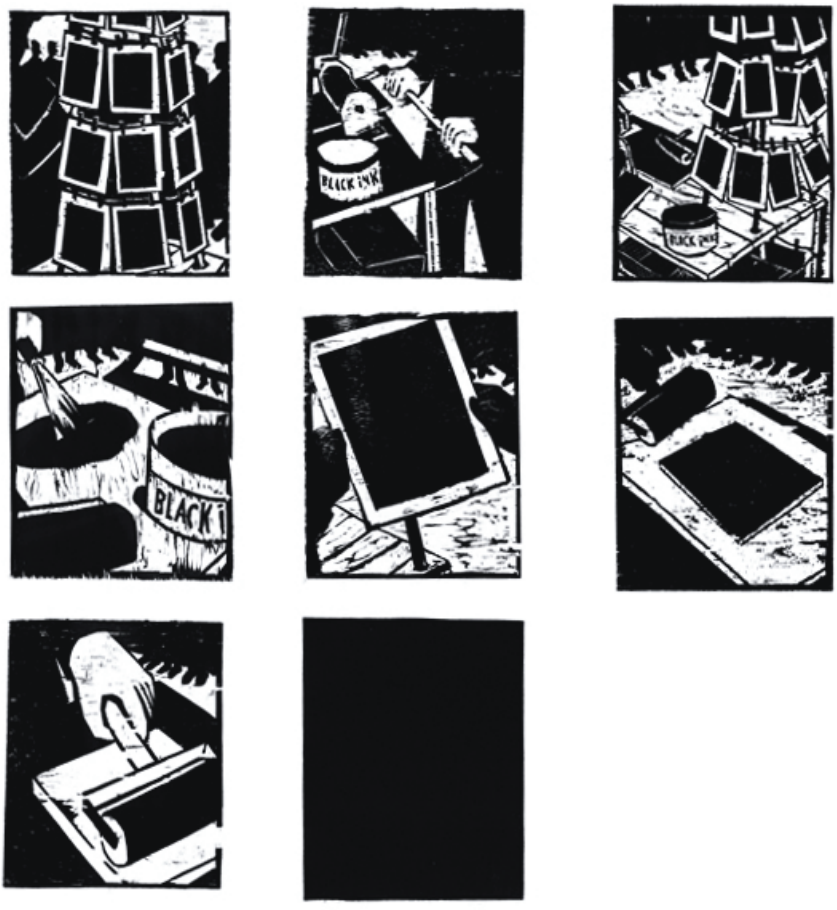
Olivier Deprez

Description du protocole de la performance intitulée « un noir est un noir est un noir ».

à Kazimir Malevitch

La performance « un noir est un noir est un noir » est un hymne à la couleur noire, une autoprésentation du noir par le biais de la gravure sur bois, un salut à travers le temps à l'oeuvre de Kazimir Malevitch, une prière au grand néant, une mise en évidence de l'aspect concret de la couleur noire, une présentation d'un processus de production du noir, une transposition de l'expression mystique « une rose est une rose est une rose », un cercle à l'intérieur duquel l'artiste se promène, un paysage, une question, une situation, une action, l'équivalent d'un poème en prose, une action de résistance au sens, une fermeture, une ouverture.

L'action est simple : un imprimeur imprime des gravures noires et les distribue au public. Sur la machine (désignée comme table roulante) des gravures sont affichées qui présentent l'action et dictent à l'imprimeur ce qu'il doit faire.


BLACK INK
BLACK



Achevé d'imprimer en mai 2007
sur les presses de la **N**ouvelle **I**mprimerie **L**aballery
58500 Clamecy
Dépôt légal : mai 2007
Numéro d'impression : 705068

Imprimé en France

***Formules,* dont *Le Monde* avait écrit qu'il était « urgent de se reporter à l'éditorial du premier numéro », est devenue au fil des ans « LA revue des littératures à contraintes » (*France Culture, Les Jeudis Littéraires*). *ArtPress* a mis en relief qu'elle « réexamine le statut des littératures à contraintes, le défi qu'elles jettent au jugement esthétique » et *La Quinzaine Littéraire* a loué son « exceptionnelle puissance créatrice ». Quelques livres récents en parlent avec faveur : *Le Dictionnaire de la Contestation au xxe siècle* (Larousse) ou *Salut les Anciens, Salut les Modernes* de Christian Prigent (P.O.L), et d'autres s'en offusquent : le *Dictionnaire de la poésie française* de Jacques Charpentreau (Fayard) ou *Célébration de la Poésie* de Henri Meschonnic (Verdier).**

Formules, au début de sa deuxième décennie, adopte une nouvelle devise. S'occupant toujours de contraintes, mais aussi de programmes, comme dans sa dernière livraison sur le numérique, ou de procédés comme dans ce numéro sur le surréalisme, la revue continuera à explorer les « créations formelles », *toutes* les créations formelles, bien au delà de la seule littérature, dans les domaines de l'art et de la réflexion esthétique.

Surréalisme et contraintes formelles

Surréalisme et contraintes formelles. Gérald Purnelle : le vers régulier chez les surréalistes. Caroline Lebrec : collage ou « décollage » : OuLiPo, Surréalisme et Dada. Christophe Reig : Leiris /Roubaud : la règle du jeu. Anne-Marie Amiot : Raymond Roussel, un surréaliste à rebours. Gabriel Saad : l'écriture sous contrainte chez A. Pieyre de Mandiargues. Frédérique Joseph-Lowery : sur l'œuvre écrite de Salvador Dalí. Ioanna Papaspyridou : récit de rêve. Sophie Lemaître : la forme du dictionnaire chez les surréalistes. Delphine Lelièvre : *la Main à plume* et le *Dictionnaire analytique de la langue française*. Bernard Bosredon : les peintres surréalistes : des titreurs libérés. Vittorio Trionfi : sur Antonin Artaud et le cinéma. Bernardo Schiavetta : sur les procédés de l'Anti-Art. Henri Béhar : le surréalisme, mauvais genre. Hans T. Siepe : la contrainte de la récursivité dans la poésie surréaliste. Effie Rentzou : le proverbe dans le *Manifeste du surréalisme* et *L'Immaculée Conception*. Paolo Scopelliti : M. Jourdain surréaliste ou les contraintes de la prose. Jean-Claude Marceau : les anagrammes d'Unica Zürn et Hans Bellmer. Willard Bohn : poésie critique de Benjamin Péret. Alain Chevrier : les sonnets surréalistes. **Hors dossier**. Pablo Martin Ruiz : le dernier conte policier de Borges. Jan Baetens : Hergé, auteur à contraintes ? **Créations**. Hélène Maurel-Indart : le centon du plagiat. Marie Blancard et Marion Sanchez : traduction des anagrammes d'Unica Zürn d'après Henri Michaux. Alain Chevrier : menus contraints surréalistes. Élisabeth Chamontin : anagrammes surréalistes. Jacques Perry-Salkow : pangramme surréaliste. Olivier Deprez : « un noir est un noir est un noir ».

Centre National du Livre

Communauté Française de Belgique

ISBN 978-2-35326-000-3 937036 2 05-07 25 €

9 782353 260003